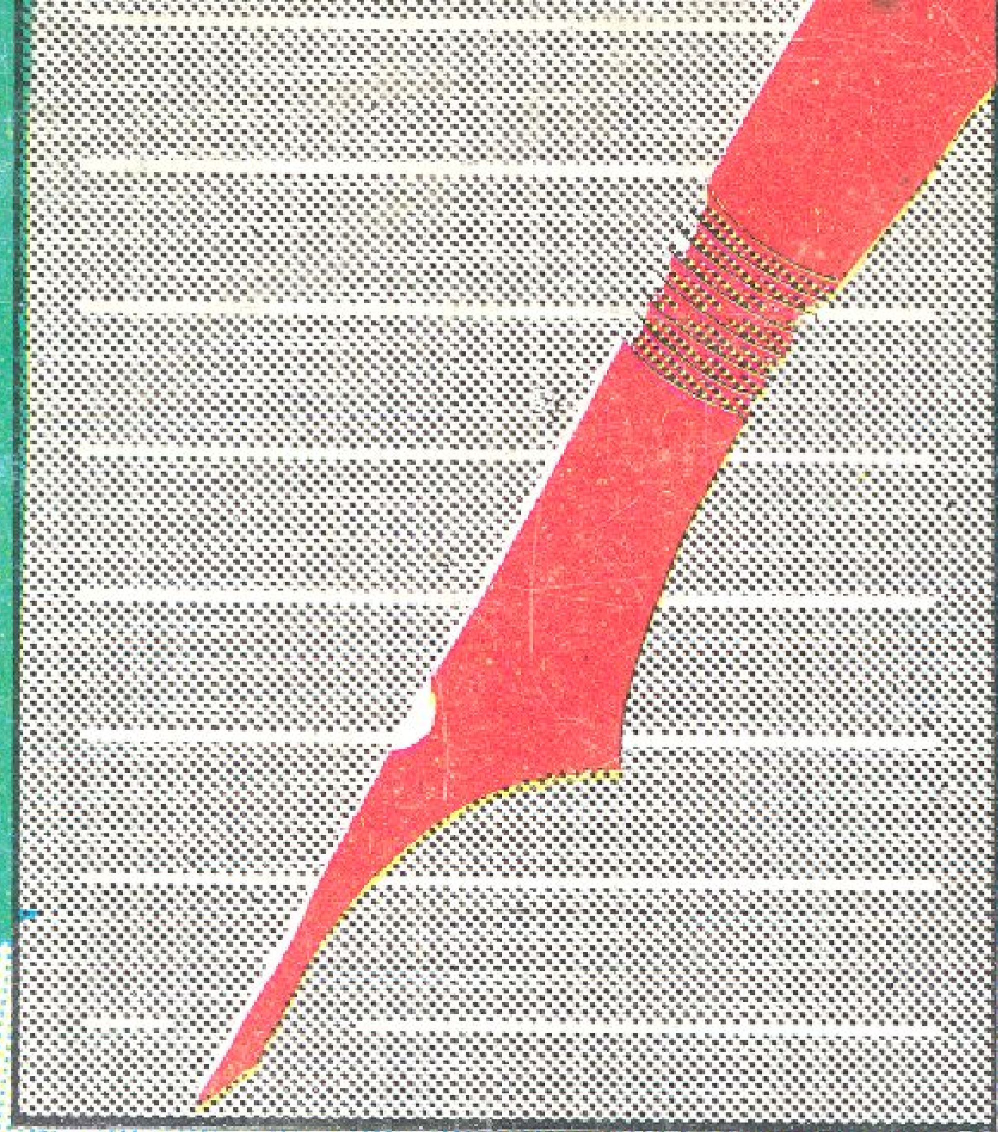




كتابات نقدية

الهيئة العامة لقصور الثقافة

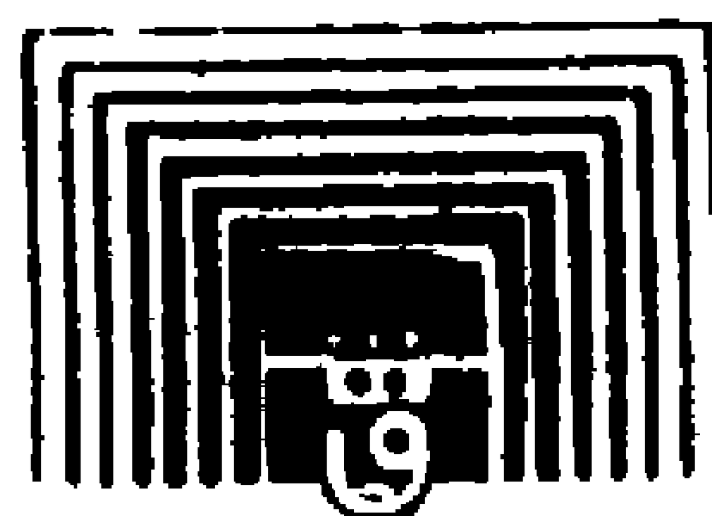
من الصمت إلى التمرد

دراسات ومحاورات فى الأدب العالمى

٢٥

إدوار الخراط

وزارة الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية



من الصمت إلى التمرد

دراسات ومحاورات فى الأدب العالمى

إدوار الخراط

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ اشارع امين سامى - القصر العينى - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

فهـــــــرست

القسم الأول

قبل أدب الصمت
أندريه موروا
صورة من عالم مضى

أندريه موروا

صورة من عالم مضى

« كانت كراهة الفوضى ، دائما ، من أقوى
عواطفى ، لا لأننى أحب الطغيان ، فأنا أمقته
بل لأننى أحب السلطان العادل الحازم » .

نعم ، فقد كان الرجل من أولئك الذين يحبون القصد ، والاعتدال ، والنظام ، كان يحس إحساسا قويا بانتمائه إلى فئة اجتماعية معينة ، وكان يجنح حقا إلى شىء من السرف فى الخيال ، لكنه يظل مرتبطا ، مع ذلك ، بالتقاليد . كان يسمى نفسه من « المحافظين الشعبيين » أو « المحافظين الثوريين » .

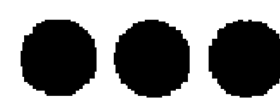
وتساءل ذات مرة فى كتابه « فن الحياة »، هل من الممكن حقا علاج شر قديم قدم الإنسانية كلها ؟ هذا الشر الذى ينطوى عليه انقسام الناس جماعتين ـ أو طبيعتين ـ إذ يحيا البعض حياة ناعمة ، بينما العمل الشاق ، بكل همومه ، هو الخبز اليومى للآخرين ، وأجاب على سؤاله بأن « الثورات قد أخفقت فى ذلك دائما . وسوف تخفق فى علاجه أبداً ، لأنها تغفل الإنسان الخالد ، وتغفل العقيدة الحقة ، عقيدة الخطيئة الأصلية » .

وفلسفة الرجل فى السياسة هى انعكاس أمين لفلسفته العامة ، ولخصائص أدبه ، وسمات حياته : احترام التقاليد ، والتعلق بكل ما

فى الماضى من خير ، والتعقل المتزن المحكوم ، والوضوح إلى حد الشفافية .

« إن نزعتى الطبيعية كانت أميل إلى السرعة ، إلى الوضوح المسرف ، إلى التبسيط » .

فهل الوضوح ـ إلى حد الشفافية ـ هنا ، عنصر مركب كامل الاتساق ، يحتوى على التعقيد الطبيعى ويسيطر عليه ؟ هل هى شفافية شعاع النور الذى تنضوى تحته سبعة ألوان الطيف ؟ أم هى شفافية البساطة ـ بل السذاجة التفهة الطعم أحيانا ـ شفافية الماء الذى ينحل إلى عنصرين أوليين ؟ فلا شك أن أول ما يبده قارىء أندريه موروا هو هذا الصفاء العجيب الذى يترقرق فى كل كتاباته ، وفى كل فكره ، وفى حياته جميعا ، وهو صفاء يحيرنا ، بعض الوقت ، وعلينا أن نستجلى هذه الحيرة ونحن نتتبع بعض ملامح هذا الكاتب الذى كان ، بلا شك ، له دوره فى خضم العالم الحديث المرتطم الأمواج ، ونخط قسمات ـ سريعة وحادة ـ لصورته ، وهى فى ظننا صورة عالم قد مضى .



وأندريه موروا هو نتاج ذلك العالم المنقضى ، ففى أواخر القرن الماضى ـ فى ١٨٨٥ ـ ولد إميل هرزوج ، فى بلدة من بلدان نورماندى بفرنسا « ايلبيف » ، لأب إلزاسى الأصل كان قد نقل مصنعه الصغير على أثر حرب ١٨٧١ من الإلزاس إلى نورماندى .

« كان أبى رجلا منزها عن الغرض ، متحفظا كتوما ، شجاعا ، على قدر من التواضع يمس القلب . وكان يحب أربعة أشياء : فرنسا ، والإلزاس ، ومصنعه ، وعائلته . أما سائر العالم فلا وجود له فى عينيه » .

وهكذا مضت طفولة إميل هرزوج ـ أندريه موروا المستقبل ـ فى ذلك المناخ : عمل جاد يؤديه تلميذ مجد ، يقرأ كثيرا ـ فكل الكتاب فى طفولتهم قراء لا يشبع لهم نهم ـ ويحلم كثيرا ، ويبتعث لنفسه صورة الطفولة والصبى التى لا تغادر الحياة قط بعد ذلك ، صور أميرات الخرافة ، وشخصيات الأسطورة ، ويصوغ لنفسه صورة مستقبله : الكاتب والمتفلسف والحالم جنبا إلى جنب مع الرأسمالى الصغير ، والضابط الفرنسى الذى يعمل فى الحرب الأولى مع القيادة البريطانية ، والروائى المؤرخ الذى سوف يصبح عضوا فى الأكاديمية الفرنسية .

تعلم القراءة فى كتاب عن تاريخ حرب ١٨٧١ ، فتعلم منه أيضا الوطنية التقليدية المتقدة ، وروح الكبرياء العسكرى .

« وقرأت ـ فى سن لعلها أصغر بكثير مما يسمح لى بذلك ـ كل أعمال فلوبير ، وموباسان ، وأولى روايات بول بورجيه ، وأناتول فرانس ، ومارسيل بريفوست ، وموريس باريس ، كنت أخلط بين الصالح والطالح ، بين الجد والهزل العقيم ، بين التاريخ والرواية . كنت استمد لذة لا تصدق فى توهجها وحدتها ، من أفضل وأسوأ ما

أقرأه ، على السواء ، وأجد فى ذلك كله متعة أدبية ، وانفعالا حسيا » .

وهو فى مذكراته يروى لنا حكاية طفولة سعيدة ، فهذا إذن ما ألهمه التفاؤل الرصين الذى ظل ركنا مكينا من قوام شخصيته . ولكنها طفولة عرفت النظام الصارم أيضا ، والانصياع للقانون والتحوط البورجوازى .

« كان أبى حذرا متحرجا ، وأمى عاقلة رزينة ، وكانا يحيطاننا بجو من التحفظ الحزين ، والكتمان الذى لا يجد تعبيرا ، كان الكبت الذى يخفى النزوعات الحسية ، فى النظرية الفرويدية ، يخفى عندنا أيضا ظلال العواطف ، وجراح الكرامة ، وصراع الأفكار . ما من شىء كنا نعترف به ولذلك كان كل شىء يكتسب أهمية مغالى بها » .

وكان هذا التهديد الماثل أبداً النابع من كل تلك النزوعات المكتومة ، وكل تلك المشاعر والآراء والجراح التى لا بوح بها ، هو الذى دفع موروا الكاتب إلى ازدراء البلاغة اللفظية المبرقشة ، وإلى النأى بنفسه عن الشاعرية الزائفة . بل هو الذى ركز فيه أيضا الخوف من الكلمة العارية الخشنة الخطرة ، وعلمه الصفاء الكلاسيكى تقريبا فى اللغة ، والوضوح السلس الشفاف الذى لا يمكن أن يقترب من مناطق الكشف عن أعماق ذات النفس ، والغوص فى أغوارها ، ونحس هذا الخوف فى روايته « حلقة العائلة » .

« إننى أخشى أن أزيف كل شىء إذ « أعبر » عنه . آلا تجد أن الكلمات تشوه كل شىء ؟ إن الكلمات أكثر صلابة ورسوخا بكثير ، من المشاعر » .

وإذن فقد كان على الكاتب أن يطوع لنفسه لغة صافية ، مرنة ، واضحة ، بعيدا عن مواطن الخطر .

ولكن طفولته عرفت أيضا قصص هذه العائلة اليهودية الرأسمالية الصغيرة ، واصطدامات الأعمام والأقارب ، والمنافسات ، والمشاحنات ، والعمل الشاق فى مصنع الصوف فى البلدة الريفية المحافظة ، وإذن ، فلم يكن « الواقع » بتفاصيله الدقيقة المبتذلة بعيداً فى أية لحظة عن هذا الصبى الحالم الذى يحفظ درسه ، ويحصل على جوائز التفوق ، ويقرأ بلزاك وستندال ، ويحلم بهيلين طروادة ، وناتاشا «الحرب والسلام » ، وبطلات القصص الروسى .

وفى رواياته ، سوف نجد هذا البحث الدائب عن حب كلى كامل ، مستلهم من ظلال صور الطفولة ويفاعة الشباب ، يصطدم دائما بالواقع الخشن .

***

ثلاثة تأثيرات بارزة شكلت حياة إميل هرزوج فى مطلع شبابه ، ووجهتها ، وأبرزت مقوماتها الكامنة .

أولا : أستاذه فى الفلسفة إميل شارتييه الذى أشتهر باسمه الذائع الصيت « آلان » وقد كان له أكبر الأثر فى صياغة جيل بأكمله

من كتاب فرنسا وفلاسفتها ، وكان أكبر الفضل فى تعريف الناس به يرجع ـ على وجه الدقة ـ إلى تلميذه « موروا » . كان ألان أستاذا من ذلك الطراز الذى ينضج ـ كما يقول مورياك ـ ثمارا طيبة رائعة ، بل ينضج بعضها إلى أكثر مما ينبغى . وكان عقلانيا ، ديكارتيا ، يؤمن بالإرادة ، والفعل ، والخوض فى معترك الحياة ، وكان يحب سقراط لكنه لم يكن يعلم مذهبا ولا نظرية ، بل يعلم تلاميذه كيف يفكرون . وكان يساريا ، يغازل الاشتراكية ، فتعلم منه تلميذه هذا الجانب « الشعبى » و« الثورى » من تفكيره المحافظ التقليدى ، تفكير الرأسمالى صاحب المصنع الذى يحب « العدالة الاجتماعية » مع ذلك ! ولكن أكبر أثر تركه « آلان » فى تلميذه أنه علمه نوعا من الوجدان المسيحى لا يرتبط بالعقيدة بل يستلهم روحها . وكان « آلان » هو الذى لقن كاتبنا كيف يكتب : « ركز كلماتك ، ضمها إلى بعضها بعضاً ضما وثيقا ، ثم أنهها بضربة يد قوية » ، فالأسلوب عنده أهم من الفكرة ، هذا الأسلوب من التركيز ، والوضوح ، والقوة ، الذى يحرر الفكر ، ويجلوه .

أما الأثر الثانى الكبير فى حياة كاتبنا فهو صلته بالإنجليز ، فى خلال الحرب العالمية الأولى ، حين أصر الفتى ، برغم اعتلال صحته ، على الالتحاق بالجيش ، وعمل مترجما وضابط اتصال بالقاعدة البريطانية فى نورماندى ، ثم بالفرقة الاسكتلندية فى الفلوندر . هذا الديكارتى الصغير ، هذا الرومانى الذى يحلم بالعمل ، بالفعل ،

بالقتال ، هذا اللاتينى المندفع فى غمار الحرب والفلسفة ومازالت تحوم فى رأسه أشباح أبطال الروايات وأشخاص الأسطورة ، وجد نفسه مع الضباط الإنجليز والأسكوتش ، ضباط حرب ١٩١٤ ، هذا النمط الذى انقرض الآن تماما كما انقرض انكشارية السلاطين القدامى ، ببرودهم الذائع الصيت ، وتحفظهم الإنجليزى ، وبدائيتهم العقلية ، ومنطقهم القائم على التفكير الشائع « الكومون سينس » الشهير ، واتزانهم ، كما يفهمه رجل من نوع « كيبلنج » على سبيل المثال (بصلفهم وغرورهم وجمود حسهم ودرع التقاليد التى تربوا عليها) . ومن هذا اللقاء تولد مزاج الكاتب الذى عرفته فترة ما بين الحربين وما بعدها باسم « أندريه موروا » .

ففى نهاية ١٩١٧ عندما كتب الضابط الشاب أميل هرزوج روايته الأولى الشهيرة « صمت الكولونيل برامبل » ـ ثمرة هذا اللقاء ـ خشى ناشروه أن يتعرف الضباط الإنجليز فى روايته على أنفسهم ، ويثيرون المتاعب ، لو أنه نشرها باسمه الحقيقى ، ومن ثم فقد اختار الكاتب لنفسه اسم أندريه موروا الذى اشتهر به بقية حياته

أما ثالث التأثيرات الكبيرة فى حياة « أندريه موروا » المبكرة فهو صداقته مع شارل دى بوس ، التى نشأت وعمقت فى الندوات التى عرفت بندوات أو « عشريات بونتينى » كان أحد نقاد الأدب وأساتذة النورمال قد دأب على دعوة جماعة من الكتاب والمثقفين من كل البلاد ليقضوا نحو عشرة أيام كل سنة ، يبحثون المسائل الأدبية والأخلاقية

فى جو دير قديم هو دير « بونتينى » . ودعى موروا إلى هذه الندوة أول مرة فى ١٩٢٢ حيث عرف هناك أندرية جيد ، ومارتان دى جار من بين من عرفهم ، ولكنه ارتبط هناك على الأخص بصداقة عميقة مع شارل دى بوس !

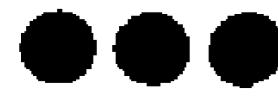
« فى هذا العالم الجديد ، كنت سعيداً ، لقد نشأت حتى الثامنة عشرة فى مدرستى الثانوية القديمة ، بين الفلاسفة والشعراء . وكنت أخشى تهمة التعالم والتفذلك لو أننى أفدت من قراءاتى الجادة . ثم غرست فى مصنع ، وفطمت عن ألعابى الأثيرة ، ولكننى عدت فوجدت فى بونتينى » ما كنت أعتقد أنه الجو الحقيقى الذى كان على أن أحيا فيه . وقد دعيت إلى هناك بفضل كتابى « الكولونيل برامبل » باعتبارى كاتبا مسليا وإن كان خفيفا طائشا ، ولكنهم وجدوا فى بلزاكيا ـ مما أوجد رابطة بينى وبين « جيد » ـ كما وجدونى أعرف تولستوى عن ظهر قلب . أما « دى بوس » فقد كانت تنفره نغمة كتابى الأول الذى كان يراه خفيفا ، كما كان ينفره أننى تلميذ « آلان » الذى كان لا يحب مؤلفاته ولا مذهبه . ولذلك لم يكن يثق بى ، فى أول الأمر » .

لكنه بعد ذلك أحبه ، وعمقت معرفته به ، وتوثقت بينهما عرى صداقة متينة . وكان دى بوس قارئا لا تنتهى قراءاته ، هائل الثقافة ، على دراية واسعة وحميمة بالموسيقى والفنون التشكيلية .

« دفع بى فى اتجاه العمق ، والتحليل المتقصى الدقيق للعواطف

والمشاعر . لقد أبرأني ـ من سرف البساطة والوضوح والتبسيط ـ عن طريق علاج يعتمد على التعضيد ، والبطء ، والغموض ، ووجدت فى ذلك راحة ورضى » .

وإذن فقد لعبت هذه التأثيرات الثلاث دورا حاسما فى تشكيل الكاتب الجديد فى مطالع عشرينيات هذا القرن ، بتوازنها وتضادها ، بورودها من منابع متباعدة ، وانصبابها فى حياة هذا الكاتب ، فأسهمت فى صياغتها ، وانسجمت فى تكوين قوام أدبه ، وقوام شخصيته .



أما حياته الحميمة الشخصية ـ هل يمكن أن نتحدث عن كاتب ما لم نلم بطرف من حياته الحميمة الشخصية ؟ ـ فقد كان لها ، من ناحية أخرى ، أكبر الأثر فى تكوين هذا الكاتب .

كان قد عرف ، قبيل الحرب العالمية الأولى ، فى جنيف ، جانين شيميكوفيتش . « كم من مرة حلمت بوجه كامل تتمزج فيه الرصانة الساهمة لفتى يافع ، والرشاقة الهشة التى للمرأة ، وها هو ذا أمامى ، وجه أحلامى » !

وقد بدا له أن كل أساطير خياله ، كل المخلوقات المثالية التى عمرت أحلامه تتجسد ، على نحو معجز فى هذه الفتاة الباهرة الجمال ، وبصوتها الدقيق المحكم ، المكتوم قليلا ، والشاعرية الحزينة فى حديثها .

وتزوجها فى ٥ أكتوبر ١٩١٢ ، ولكن سرعان ما جاءت الحرب ففرقت بينهما ، أربع سنوات طوالا ، ثم جاء الموت ، وفقدها فى ربيع ١٩٢٤ . ومهما كانت من قسوة الضربة ، فقد تزوج مرة أخرى فى سبتمبر ١٩٢٦ وبقيت معه زوجته ، أخلص وأوفى ما تكون لعمل زوجها ونوع حياته ، حتى آخر لحظة .

وقد ترك هذا الرأسمالى الصغير مصنع الصوف ، « حاول أن يعيش » ، كما كان يقول .

وتتابعت كتبه ، بعد النجاح العريض الذى حققه كتابه الأول ، « لا ملاك ولا حيوان » و « آرييل أو حياة شيلى » و « محاورات عن القيادة » ثم روايته « برنار كيسناى » ، وفى عام ١٩٢٨ روايته الذائعة الصيت « أجواء» .

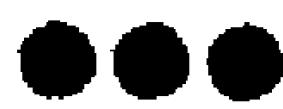
وظهرت « حلقة العائلة » فى ١٩٣٢ ، وهكذا حتى نهاية حياته كتب هذا الرجل الدءوب ، صاحب المصنع القديم ، أكثر من ٨٥ كتابا بين الروايات ، والقصص القصيرة ، و« ترجمات الحياة » ، الشهيرة ، والتاريخ ، والمقالات ، والمذكرات ، وكتب الأطفال ، وحاضر ، وعلم فى جامعات إنجلترا وأمريكا ، وانتخب فى ١٩٣٨ عضوا فى الأكاديمية الفرنسية ، وفى الحرب العالمية الثانية عمل فى الجبهة ، فى « قوميسارية الإعلام » وبعد هزيمة فرنسا ، لجأ إلى انجلترا ثم إلى أمريكا ، ثم إلى شمال أفريقيا حيث شارك ثانية فى الحرب ، وكان من أول العائدين إلى فرنسا مع جيوش الحلفاء ، ولكنه شد رحاله مرة

أخرى إلى أمريكا فى مهمة دبلوماسية قبل إنهاء الحرب ، وأخيرا عاد فى ١٩٤٦ إلى باريس :

« افتح بابى ، وفى مكتبى ، أجد رفوف المكتبة التى ملأتها ، طوال أربعين عاما ، بالكتب التى انتقيتها على حب ، خاوية عن عروشها . ولم يجد الجستابو الرجل ، فأخذوا المكتبة . ولكن مقعدى ذا الجلد الأصفر مازال هناك .. أجلس إلى مائدتى .. كانت الأيدى الصديقة قد أعدت لى ورقا أبيض ، من نوع الورق الذى كنت أكتب عليه ، فيما مضى . فلنبدأ العمل » .

العمل .. هذا رجل عمله وصناعته الكتابة ، إنه ليس كاتبا فقط ، بل هو « يعمل » كاتبا ، عقيدته ، ودينه العمل ، فليس هو « الفنان » الذى يتحرك بالإلهام ، بنزوات الخلق ، بحمى الإبداع - إن صح أن لمثل هذا « الفنان » وجود فى الواقع - بل هو مايزال وسيظل حتى آخر لحظة ، يبدأ عمل يومه فى الثامنة صباحا بالضبط ، وحتى إجازته هى تلك الفترة من السنة التى يعمل فيها أكثر ، وأفضل ما يعمل ، حتى آخر لحظة ، عندما ترك قلمه نهائيا فى أكتوبر ١٩٦٧ ، ظلت إرادة العمل تحركه ، فى تصميم لا يحيد .

« إن معظم الرجال يقاتلون ظلالهم . أول واجب أن تكون إرادة . هذه هى الطريقة الوحيدة لأن تكون رجلا » .



فما هى قسمات عمل هذا الكاتب الدءوب الذى أولعت به جماهير واسعة من القراء ، وعلى الأخص منهم عامة جماهير القراء ، خلال

فترة مضطربة ممزقة يزلزلها مولد عالم جديد لعلنا مانزال تمخضنا هزات ولادته ؟

أمن القسوة أن ننظر الآن إلى كل هذا العمل الضخم ، فلا نجد فيه إلا عملا يوميا ، دوارا ، مستمرا وعاديا ـ مهما كان دقيقا ، محكم الصناعة ، فيه ذوق رفيع ينم عن ثقافة رحبة ومقدرة لا شك فيها ، وفيه لمعة الصقل المتقن أيضا ، هو فى النهاية عمل كاتب أرضى الكثيرين ـ الكثيرين جدا ـ من الناس ؟ وما العيب فى عمل الصناع المهرة القادرين والحرفيين البارعين الذين يقدمون للناس خدمات يومية ؟ إن عامة الكتاب ينفقون حياتهم لإشباع حاجة حقيقية موجودة عند عامة القراء ، أليس كذلك ؟ وهم يتعاملون جميعا فى سلعة « ثقافية » و« روحية » مطلوبة . ذلك كله عمل جدير بالتقدير والشكران . إلا أن ذلك كله لا صلة له بأعمال الأساتذة الكبار ، ولا صلة له أيضا بذلك الشيء السحرى ، المجهول ، المقدس ـ نعم أقول « المقدس » بالرغم من أى ابتذال قد يكون لحق بالكلمة ـ ذلك الشيء الذى فيه كمال ما ، وتحقق ما ، ونهائية تنبع من العمل والإلهام معا ، ذلك الشيء الذى نجده حقيقة ، فى الأعمال الفنية .

***

إن تصور أندريه موروا لفن الرواية قد يساعدنا ، فى ظنى ، على فهم فنه فى الرواية . وأبرز رواياته وأشهرها ، بالطبع ، هى « أجواء » و« حلقة العائلة » و« برنار ـ كيسناى » وآخرها « زهور سبتمبر » .

وفى دراسة له عن ديكنز يقول كاتبنا إن الرواية ، ببساطة جداً ، هى حكاية أحداث متخيلة ، وإننا نحتاج إلى مثل هذه الحكايات لأن حياتنا الواقعية تجرى فى عالم مضطرب لا نظام فيه ، بينما نحن نتوق إلى عالم يخضع لقوانين الفكر ، عالم منظم فنحن لا نعرف عن طريق حواسنا إلا قوى غامضة ، وكائنات تموج بها عواطف مختلطة ، ولكننا نتطلب من الرواية عالما ينجدنا ، نستطيع أن نجد فيه العاطفة دون أن نتعرض لعقابيلها ، ونجد فيه شخصيات مفهومة ، وقَدّرا على مقياس الإنسان . وإذن فالرواية عنده يجب أن تحتوى عنصرين : صورة من الحياة قادرة على إقناعنا ، وبناء عقليا يجمع هذه الصور الطبيعية من الحياة فى نطاق نظام إنسانى .

وهى وجهة نظر .

أيمكن أن نجد فى هذا التصور للرواية ـ بما فيه من تبسيطية ـ نمطا من الواقعية العقلية ، والمعقولة ؟ نعم . ولكن ما أبعد هذا التصور عما نعرفه من « واقعية » تولستوى ، أوديستويفسكى ، أو حتى ديكنز ، ودع عنك الآن مغامرات الرواية فيما بعد عصر الواقعية ، وكشوفاتها فيما وراء الواقعية ، وما وصلت إليه من أبعاد ، عمقا ورهافة على السواء .

أما الدافع الذى يعزو إليه موروا حاجتنا إلى « مثل هذه الحكايات » فلا جدال فى صحته ، ولا جدال أيضا ـ فيما أظن ـ فى قصر باعه وقصور مداه . نحن نحتاج إلى الرواية لأننا نحتاج ـ من

بين الكثير مما تمضنا الحاجة إليه ـ إلى نمط من النظام مفروض على عالمٍ نحس فوضاه ، وانفلاته من منطق عميق محكم مَرضٍ ، لكننا نحتاج إلى الرواية أيضا لأن شوقا ملحا إلى الحقيقة وإلى المعرفة يؤرقنا ، لأن هناك فينا أيضا رغبة محرقة إلى نوع من العدالة الكونية نفتقده ، ولأننا بعد ذلك كله تمتد أيادينا المتلهفة لتضم يد الناس جميعا ـ إخوة وزملاء ، غرباء وأعداء فى وقت معا ـ فى نزوع لا يغلب نحو التواصل والحميمية .

ولست أشك أن موروا ، بثقافته العريضة وقراءاته التى وسعت حضارة العصر كان يعرف شيئا عن هذه البواعث العميقة لحاجتنا إلى فن الرواية ـ إلى الفن على الإطلاق ـ ولكن اختياره له دلالته . فهو قد اختار عنصرين فقط من عناصر كثيرة متشابكة تكاد تعيى الحصر : اختار عنصر الإقناع ، وعنصر النظام الإنسانى . ثم نفى بعد ذلك من تصوره لفن الرواية كل العناصر الأخرى . هذا الاختيار ينم عن الرجل ، بعقلانيته ، واتزانه ، وحبه للنظام ، وانصياعه للتقاليد ، ووضوح حدود الصورة التى يضعها للعالم أمام عينيه .

وفى روايات موروا نجد مصداق هذا التصور ، قاطعا ، يفرض نفسه ؛ فالحبكة عنده ، مثلا ، تعكس من البداية مسارا مرسوما ، متوقعا ، وفق « نظام إنسانى » . فلا القدر هنا يضرب ضرباته الفاجعة التى لا برء منها ، ولا الأحداث ولا المشاعر تنعرج فى متاهة ما ، حتى تستعصى على العلاج . بل تمضى الأمور تختط طريقها الذى

أمن لها ، من قبل ، تمهيداً ، وما من حدث من أحداث القلب إلا وله سببه ، إلا ويؤتى أثره الذى ينتظره منه المنطق ، العالم هنا حقا خاضع لقوانين الفكر ـ فكر الكاتب ـ على عكس معظم الروائيين المعاصرين الذين يخضع الفكر عندهم لفوضى العالم ، ويعنو لإرادته .

وإذا كانت أحداث العالم والقلب عند موروا تجرى فى هذا المسار المحكوم ، فإنه يدع رومانسيته القديمة ، وأحلام صباه ، تنبثق وتزدهر ، بكل براءتها ونصاعتها عند خلقه للشخصيات . ومعظم شخصياته الرئيسية تسعى إلى حب كامل تغذوه ذكريات الطفولة وأشباح الأساطير التى تراود مطالع الحياة فى بكرة الشباب ـ ذلك أيضا شأن الصبى الذى كانه موروا ـ وهذه المواجهة بين الواقع وأحلام الصبى هى المواجهة التى عرفها موروا . ولعلها المواجهة التى دفعته ، بعد كل شىء ، إلى ذلك العمل الشاق الدءوب الطويل ، حتى يجد فيه نوعاً من الفرار إلى الأمام ، من الهرب بالهجوم

إن الخلف بين صخب الانتظار وحقيقة الأشياء الجامدة ، بين الوهم واللحم والدم ، هو الموضوع الرئيسى لروايات موروا ، ونجده أوضح ما يكون فى « أجواء » حيث يصطدم فيليب وإيزابيل بالواقع ، فى سعيهما نحو تحقيق الحلم .

أما « برناركيسناى » ، فهى صورة عالم العمل والعمال وأصحاب المصانع ، صورة واقعية ، صاخبة ، هادئة ، وقوية ، تكاد تكون

تسجيلية ، وهى بالطبع مستوحاة من مصنع الصوف الذى كان يملكه الكاتب ، وثيقة اجتماعية وقد أصبحت منذ الآن ، تاريخية .

وفى « حلقة العائلة » يصف موروا المجتمع الباريسى « فيما بين الحربين ، وصفا دقيقا ، بارعا ، حسن الملاحظة ، وصفا راقيا ، ممتازا ، متمدينا ، من زاويته الاجتماعية والفكرية المعينة .

وموروا على مقدرة لا تمارى فى فن الحكاية ، فهو فعلا قصاص مشوق . وربما كان جانب القصاص ، صاحب الحكاية ، أقوى عنده بكثير من جانب الروائى ، صاحب الفن ، ونحن فى أيامنا هذه نجد قصاصين كثارا على قدر عظيم من الحذق والبراعة ، وإن كانوا يعوزهم جذوة الفن ، فى السينما ، وفى التليفزيون ، والرواية الشعبية والبوليسية ، وريبورتاجات الصحف ، ونجد الفنانين المتقدين بنفحة حارة فى ميادين الرواية الجديدة ، واللاارواية ، وتيار الوعى ، وإن كانوا يفتقدون التشويق القصصى والبراعة فى صنعة الحكاية . فما أندر الهبة التى تجمع بين الطرفين .

وربما كان بعض التشويق القصصى عند موروا يرجع إلى أن فى رواياته جانبا واضحا من حياة الكاتب وخبراته ، وهو يقول لنا ، صراحة « إن الشخصية الروائية ليست مصنوعة من شخصية الكاتب كلها ، بل من شذرات متفرقة ، محدودة فى الغالب ، من ذاته » . وفى موضع آخر يقول لنا إن « الأمانة هى أن نصوغ فكرة ما على مثال فكرتنا » . وإذن فإن شخصيات موروا الروائية هى فى

الواقع مراحل ، وانعكاسات ، واقتطاعات ، مدبرة بمهارة وحذق ، من شخصية موروا الحقيقية .

ولكن هناك مجالا واسعا يبرز فيه موروا ، إذ يطلق فيه العنان لخياله ، دون قيد ، هو مجال القصة « الفلسفية » التى تعتمد على عناصر الفانتازيا العلمية ، وهو هنا من أقرب الكتاب إلى ويلز ، وألدس هكسلى ، وسويفت أحيانا . وإن كان هذا النوع من الكتابة الروائية جديداً وأصيلاً فى الأدب الفرنسى الحديث من بعد جول فيرن . ونذكر من هذا القبيل قصته « وازن الأرواح » وقد ترجمت فعلا إلى العربية فى الأربعينيات ، ومنها أيضا « آلة قراءة الأفكار » وفيها سخرية وتحذير من أخطار يتوهمها الكاتب من علم النفس التحليلى ، حيث نجد آلة تسجل ما تجمجم به النفس فتترجمه إلى حديث واضح ، فى النور ، والنفس بالطبع تحدث المرء بالسوء ، وإذن فتكاد الأسرة الهادئة أن تتحطم ـ على صخرة الحقيقة ـ إذ يعرف كل من الزوجين أخفى أفكار زميل حياته ، وأسراره الدفينة ، مهما كانت تفاهتها .

ولموروا « فلسفته » . وهى فلسفة التبسيط ، والتسوية ، والتعقل ، فلسفة الطبقة الوسطى المرتاحة (فى عالم لا يمكن أن تكون فيه راحة) ، فلسفة الارتكان إلى نظام ، وتسليم الزمام إلى قيادة ، والحفاظ على تقاليد خبرة مع تعديلات بالطبع تتمشى مع ضمان « العدالة الاجتماعية » بقدر ما تسمح به الظروف ، بقدر ما يتاح فى نطاق مجتمع مهدد مهتز بلا شك وإن كان ، فى ظن كاتبنا ، سليم

القاعدة ، راسخ الأساس ، مجتمع الحضارة الغربية البورجوازية حتى قبيل الخمسينات .

وهذه الفلسفة الاجتماعية كان لابد لها أن ترتبط بفلسفة ميتافيزيقية عن الكون ، تجرى على نغمات مصاحبة . وموروا يقول إن الكون لا هو معاد ولا هو موال . الكون لا يبغى شقاءنا ولا يعد لنا مصيرا ما . والله هناك ، ولكن الآلهة قد قامت ، والأوليمبيين لا يدبرون هلاك إنسان فان ، ولا نجاته. وما يهمنا الآن في هذا أن شخصيات موروا الروائية في صميمها شخصيات بورجوازية ، تعيش في هذا العالم الذى لاأقدار فيه ، ولعلها تحس بغموض أن هناك أسوارا من السر تحدق بهذا العالم وتحاصره ، لكنها تحرص كل الحرص على أن تبتعد عن مناطق الخطر ، فهى تعرف أن المكاشفة ، والمعرفة ، ومحاولة اقتحام الحقيقة ، تهددها بالهلاك ، فتتشبث بمواقع أقدامها ، في عالمها الآمن الذى تحرسه قوات الشرطة وتضمنه خزائن البنوك ، وتتحامى عن مواطن الزلق نحو الحقيقة . ولهذه الشخصيات نمطها من السعادة الوجلة الحذرة التى تؤثرها على معاناة المغامرة وآلام الكشف . هى شخصيات بها انعكاس أمين لطفولة الكاتب وصباه : الأب المتحوط والأم الكتوم العاقلة ، والأعمام العاكفون على العمل والتدبير ، والقريبات اللاتى يعرفن كيف تكون مراعاة الأصول وآداب المائدة .

الوعى عند هؤلاء الناس يمثل خطر الموت . حقا ـ لذلك فإن علم

النفس التحليلي عند الكاتب يشكل تهديدا حقيقيا ، أليس يمزق الأقنعة ، ويغوص بأصابع معراة حتى العظم في لحم الحقيقة الغائرة ؟ أليس ذلك ، أيضا ، من أعظم فضائل العمل الفنى الحق ؟

ونحن نجد موروا يفصح صراحة عن ذات نفسه ، عن مخاوفه ، على لسان أحد أبطاله :

« يبدو لى أن معظم آلامنا ، معظم آلامنا المعنوية بالطبع ، تتأتى من أن لدينا كلمات نصفها بها .. نحن بذلك نجسمها ونعطيها جسدا ، بل نعطيها جسدا ليس لها . لأن كلمات الناس لا تتساوق أبداً مع آلامنا التى تظل ، وحدها ، نمطا جديدا ، دائما ، ومتميزا .. ثم إن الكلمات تبقى على آلام غابرة قد مضت ، وتطيل أمدها .. إن الطبيعة الحيوانية من شأنها أن تنسى . إنها تنسى .. » .

وإذن فالوعى غير مطلوب . ومن الخير ، حتى نحتفظ بسعادة هشة ، حذرة . أن نغمض العينين ، وأن نصمت ، لأن الكلمة عادة خطرة .

وهذه بوضوح ، فلسفة البورجوازى « الذى يعيش فى عالم المواضعات الاجتماعية ، عالم التسليم ، والقبول ، والأمن المحروس بعناية ، والبعد بالنفس عن احتدام الأهواء المشبوبة ، والتحرز من المغامرة ، خشية من الضياع .

ومع ذلك فليس موروا ، بطبيعة الحال ، هو البورجوازى ، الأصم المغلق على ذاته ، إنه يسمع دمدمة الزلزال ، وله من رهافة

الحس ما يتيح له أن يشعر بهبوب العاصفة . ولذلك فإن كثيرا من شخصياته تحتفظ ، فى دخيلتها ، بكنز صغير من الماضى : أحلام الصبى ، أو انبثاقة الحب الأولى ، أو روعة الانبهار أمام جمال ما فى الكون . ولكنها لا تجرؤ على أن تزيد . فى روايته « حلقة العائلة » نجد أن برنار شميت يشرح لدينيز هاربان فكرة تمثيلية ميتافيزيقية خطرت له ، الممثلون فيها يتخذون شكل الدمى ويلعبون أدوارا يفرضها عليهم صاحب الخيوط : العاشق ، والطموح ، والغنى ، والفقير ، وهكذا . ولكن إحدى الدمى تتحرر ، وتشرح للدمى الأخرى كيف تتحرر . وهنا يفقد السيد سيطرته على دماه ، وتفهم الدمى اللعبة ، وتتمرد .

« ـــ وكيف ينتهى ذلك كله ؟

ـــ لست أدرى بعد ، أعتقد أن صاحب الدمى سوف ينتصر ، إذ يحطم الدمية المتمردة . ذلك أن الخيوط موجودة بعد كل شىء » ..

لست أدرى أهناك أبلغ من تلك إدانة للفهم ، والثورة ؟ كلنا نسلم بأن الخيوط موجودة ، صحيح ، وأن القوانين التى تحكم العالم صارمة . ولكن كرامة الإنسان كلها فى الميزان . وإذا كانت هناك محاولة لتصوير الحرية بأنها معرفة الضرورة فهى محاولة كريمة ، مهما كان القول فيها . والأمر بعد ذلك أنه لابد من الاعتراف بقدسية النزوع نحو الحرية ، لابد من اقتحام أسوار الضرورة ، فلعل تلك هى كرامة الإنسان الوحيدة .

أما فن الرواية عند موروا فهو أولا وقبل كل شىء أداة لإخضاع ما

يراه فى العالم من فوضى « لقوانين الفكر » ـ قوانين الفكر البورجوازى ، ومهما سلمنا بما قد يكون فى هذا الفكر من ذوق ، واتزان ، وتدبر ، ومراعاة للأصول ، فهو فكر عالم قد مضى .

وموروا ، بطبيعة تصوره للرواية ، يرفض الرواية التى تضع حلولا لمشكلة ما ، ويدين الرواية التى تدعو لقضية ، مهما كانت الدعوة خفية :

« لست أعتقد أن رواية ما عليها أن تبرهن على شيء ما . فالعمل الفني ليس جدلا ، ولا برهانا . وخصيصته ، بالعكس ، هى أن يبعث على الإقناع ، بمجرد التأمل . إنه هناك ، هذا كل شيء » ..

ومع ذلك فإن الروائى موروا معلم أخلاقى ، بالرغم منه ربما ، وفى كل رواياته مسحة تعليمية خلقية فيها كياسة ، ورهافة ، واستخفاء ، ولكنها هناك .

***

كان موروا يحلم بأن يكون بلزاك هذا العصر ، أن تكون له « كوميدياه الإنسانية ولم يكن يعوزه طول النفس فهل علينا أن نسلم بأن حرارة أنفاس بلزاك كانت تنقصه ؟ لقد استعاض عن ذلك كله بمجموعة من أبرز كتب السيرة ، أو تراجم الحياة ، هى فى ظنى آثاره البارزة التى ينفرد بها ، ومجال موهبته ومقدرته الحقيقية ، إذ أتاحت له أن يبدو فى إطاره الأصيل ، المؤرخ الروائى معا ، فهنا ينفسح الميدان أمام دقة البحث ، والصبر عليه ، وتقصى الحقائق ، مع

سلاسة الخيال الذى يبعث دم الحياة فى الوقائع الجافة ، ومرونة الأسلوب الذى يطوع جمود التاريخ ، والسعى نحو إرساء الحقيقة الداخلية للشخصية التى يترجم لها ، والكشف عن الشاعرية الكامنة فى حياتها ، والتزام الواقع المشهود به ، وتحرى النص المحقق والمعرفة التى لا تقبل النزاع .

ولكن موروا يسلم بأن فن السيرة الروائية أدنى مرتبة من فن الرواية :

« فى السيرة لا تحيا الكائنات إلا بالقدر الذى رآه فيها الآخرون ، وسجلوا ما رأوه .. فلو أننا افتقدنا أحد التفاصيل ، أو مر بنا عمل ما دون أن يلحظه أحد ، أو ظلت قسمة عميقة من قسمات الشخصية مجهولة من صاحبها نفسه أو من الشهود لأفلت منا الكائن الحقيقى .. ومع ذلك فنحن نعرف أنه يوجد ، لأننا نحن نوجد . ولكن زاوية النظر الصحفية تعوزنا . وفى هذه الاستحالة فى التوفيق بين الحياة الداخلية والحياة الظاهرة تكمن دونية فن السيرة عن فن الرواية .. هناك فى كل حياة صحراوات .. » ..

ومع ذلك فقد بلغ فن موروا فى السيرة الروائية شأوا لم يطاوله فيه غيره . وقد كتب سيرة شيلى ، ودزرائيلى ، وبيرون ، وتورجنيف ، وفولتير ، وإدوارد السابع ، وشاتوبيريان ، ومارسل بروست ، وجورج ساند ، وفيكتور هيجو ، والثلاثة الديماسيين . ولعله هنا ، حقق حلمه بأن يكتب كوميديا إنسانية شاملة عريضة تمتد من آخر القرن الثامن

عشر حتى أوائل القرن العشرين ، لوحة تاريخية الأرجاء ، نفث فيها أنفاس الحياة وجعلها تتدفق بالحرارة .

وأجمل ، وأروع السير التى كتبها موروا تتصل على نحو ما بجوانب فى شخصية الكاتب نفسه . وهو فى ذلك يرى أن « السيرة ، باعتبارها أداة للتعبير ، هى السيرة التى يختار الكاتب موضوعها حتى يلبى حاجة خفية فى طبيعته نفسها .. هى السيرة الذاتية المتسترة بقناع السيرة التاريخية » .

وقد عرفنا كيف كان لأحلام موروا فى صباه من أثر على رواياته ، فلنستمع إليه يكتب عن شيلى :

« كان بحاجة حتى يكون سعيداً أن يجسم ، فى وجه جميل واحد ، كل القوى الخفية الخيرة التى كان يراها مشتتة فى الكون ، كان الحب عنده إيمانا مطلقا ، مزيجا رائعا دقيقا وكاملا من الحسى والعقلى معا .. كان يحتفظ دائما ، فيما وراء حسيته ، بصورة الجمال العضوى المتحد بالجمال المعنوى بأسطورة امرأة فاتنة ومقهورة سوف يكون هو فارسها ومنقذها . أسطورة ظلت فى أعماق كل مشاعر الحب التى أحس بها ... » .

فإذا كان ذلك صحيحا عن شيلى ، فإنه أيضا صحيح عن موروا ..

وهو ما نجده فى كثير من مواضع السيرة التى كتبها عن دزرائيلى ، وبخاصة اكتشافه ، لأول مرة ، فى المدرسة أنه يختلف عن بقية زملائه

من المسيحيين ، ونزوعه الدائم إلى العمل ، وإلى التفوق ، والبروز فى الميادين التى يبرز فيها الرجال .

ويتميز فن موروا فى السيرة الروائية لا بدقة الخيال السيكلوجى المعتمد على الوثائق فحسب ، ولا ببراعة تتبع التطور الداخلى الذى يرسمه الكاتب ، دون أن يحيد لحظة واحدة عن الواقع فحسب ، بل يتميز أساسا بأن موروا يقع ببصيرة صادقة ، على النقطة الرئيسية التى ينسج حولها سيرة أبطاله . وهو إذ يجد هذه « التيمة » الموسيقية الأساسية يضع لها إيقاعات متوازية ، دقيقة ، تجعل من كتبه فى هذا الميدان أعمالا لها شاعريتها الخاصة . مثال ذلك أن النغمة الرئيسية فى سيرة شيلى ، هى الماء . شيلى الطفل يحلم ، فى « ايتون » على ضفاف نهر ، وفى صباه يسير قوارب الورق الرمزية فى مياه نهر آخر ، وتموت هارييت غرقا ، وأخيرا تمضى النغمة حتى ذروتها حين يغوص شيلى فى مياه نهر « السبيزا » فى إيطاليا . وهذه النغمات الرئيسية تتكرر فى كل سيرة يكتبها موروا : عند بيرون نغمة دون جوان ، عند دزرائيلى نغمة الأزهار ، ثم الأفكار ، عند بروست مرضه ، وعند جورج ساند بحثها عن المطلق ، فى الحب الإنسانى أول الأمر ، فى حب الشعب بعد ذلك ، وأخيرا فى حب أطفالها ، ثم فى حب الطبيعة ، وفى حب الله .

***

أما موروا مؤرخا فهو ، بفضل تمرسه بفن الرواية ، وفن السيرة التاريخية الروائية ، يعرف كيف يجلو الأسباب السيكلوجية التى

تكمن وراء المواقف والقرارات السياسية ، ويعرف كيف يحدد معالم المسئولية فى أفعال الرجال . ومن المنطقى عنده أن نجده لا يؤمن بما يعرف بالحتمية التاريخية ، بل هو لا يؤمن بما يسمى بعلم التاريخ .. فالعلم عنده هو العلم الفيزيقى « الذى معياره التجربة ، والتاريخ بطبيعته يستعصى على التجربة . ومن ثم فالتاريخ لا يمكن أن يكون علما ، ولا الاقتصاد بالكاد يمكن أن يكون علما . وهو موقف معروف ، والردود عليه معروفة ، والمهم هنا أنه ، مرة أخرى ، موقف ينسجم مع الفلسفة البورجوازية التقليدية التى يعتنقها موروا .

***

لعل الكتاب الذى أذاع به صيت موروا أكثر من أى كتاب آخر ، وقرأته الأعداد الغفيرة من الناس ، هو كتاب « فن الحياة » ، وفن الحياة عند موروا لا يخرج عما عرفناه حتى الآن من قسمات صورته ، وصورة عالمه . فهو يشيد بالعمل ، وخوض معترك الحياة بل يرى أن إرادة العمل أشبه بإرادة الخلق والإبداع الفنى ، كلاهما يرمى إلى فرض نظام على فوضى العالم ، وهو يكن احتراما للقادة والرؤساء ، ويفصل كيف ينبغى أن يعالجوا القيادة ، وكيف ينبغى أن يعالج المرؤوسون معاملة رؤسائهم ، وهو يمجد صرامة الواجب وأداء العمل ، وأبطال كيبلنج يسحرونه ، وهو يدعو إلى الموضوعية ، والحياد ، والتعقل ، وقبول مقتضيات الحياة ، وهو يمقت التطرف ، والتعصب ، ويحب العشرة والألفة ، ويزن وجهات النظر المختلفة

بميزان التفهم والتقدير ويفتح صدره للحوار والتبادل . والأخلاق التى يبشر بها هى أخلاق الولاء ، والوفاء ، وصدق العهد :

« إن ملكوت الله لا يمكن أن يكون إلا فى قلب الأوفياء . لقد حاولت ، طول حياتى ، وذلك بالغريزة أكثر مما هو بالاختيار المتعمد المقصود ، أن أكون وفيا بالعهود ، وفياً لمن أحببت ، ولبلادى ، وفى بعض الأحيان كان تناقض الوفاء يجعل الاختيار صعبا ، بل يكاد يكون مستحيلا . ولكننى بذلت أقصى ما أستطيع ، ولم يخل الأمر من تمزق ، من تعثر ، ومن أخطاء » .

ثم هو بعد ذلك داعية إلى التفاؤل الرصين ، والثقة ـ على الرغم من اعتناقه التشكك المنهجى العميق ـ وداعية إلى التسامح ، والبر ، والأمل . ثم هو قد أنفق حياته يعلم الناس كيف يحبون الجمال ، فقد كان يحبه . وأخيراً فإن فن الحب عند موروا فن رقيق ، ناعم ، هادىء قائم على الفكر والحسية معا ، على الثقافة والصداقة معا ، على الكياسة والذوق والتفهم ، لا الجموح ولا الهوى المضطرم .

هذه الرواقية العاقلة كلها .. أين مكانها فى عالم اليوم ؟ لقد استهوى ذلك كله ملايين من قراء الكتب المصقولة والمجلات المصورة ، كما تستهويهم الإعلانات الملونة المتقنة الصنع ، ولكنى لا أكاد أستطيع أن أمنع نفسى من أن أصف كل تلك الأخلاقية بالرخص والزيف ، ولا أستطيع أن أجد ـ مهما حاولت ـ صلة بينها وبين الحياة بكل عريها وخشونتها ووعورتها ، بكل ما فيها من دام وفاجع وأسود ، وكل ما فيها أيضا من مجد خاص متقد . إن زوايا النظر

تختلف ، هذا صحيح ، ولكن من المستحيل أن نغمض العينين على تلك الصورة اللامعة الهادئة التى يرسمها لنا موروا . تلك صورة عالم وهمى ، ومقضى عليه ، وهو عالم عرف الوحشية أيضاً ، ومازال دخان حريقه يتصاعد فى الهواء .

***

فلنستمع إلى موروا ، أخيرا ، يحدد لنا معالم فكره الميتافيزيقى : « لست ماديا ، ولا مثاليا بحتا . فماذا أنا إذن ؟ إننى اقتصر على أن ألاحظ الظواهر . فى البدء كان هناك عندى العقل ، الذى أتصل بالعالم الخارجى ، بوساطة جسم . ولكن الجسم نفسه لا يوجد إلا باعتباره صورة مدركة ، أى أن العقل هو الذى يشكله ، بحيث أننى ، فى التحليل الأخير ، لا أعتقد بثنائية فى الطبيعة » .

ولكن موروا لا يؤمن أيضا بالحتمية المادية ، وإن كان يسلم بمدى قوة القوانين التى تحكم العالم المادى . ومن ثم فهو فى النهاية يعتنق نوعا من الشك المنهجى العقلانى ، حتى لا يقع فى أسر نظام مذهبى صارم .

« ليس فى عالم الأشياء أخلاق . الصاعقة والسرطان كانا يصيبان الأبرار والأشرار على السواء . والكون ليس مواليا للناس ولا معاديا لهم ، يبدو الكون لا مباليا . من خلقه ؟ لماذا لا يكون فوضى مطلقة لا قانون فيها ؟ لماذا نحن على هذه القطرة من الوحل التى تدور فى الفراغ اللانهائى ؟ لا أدرى عن ذلك شيئا ، وأعتقد أنه ما من أحد يدرى عنه شيئا » .

« ولكن الفضائل المسيحية تمس قلبى إذ أراها مجسمة متجسدة . والمسيحية ، التى تعاش ، هى أجمل الأخلاقيات . أما الأخلاقيات اللفظية فليست شيئا على الإطلاق » .

ذلك مناخ عقلى عاش فيه إلى جنب موروا كُتاب آخرون من أبرز كتاب العالم الذى مضى ، كتاب لهم ثقافتهم الواسعة ، ورهافة ذوقهم ، وموهبتهم التى لا شك فيها وأصولهم البورجوازية الثابتة ، من نوع ألدس هكسلى فى إنجلترا ، وأناتول فرانس ، وجورج ديهاميل فى فرنسا .

لقد كان موروا حريصا دائما على أن يفسح صدره للحوار ، أن يتفهم وجهات النظر الأخرى ، وأن يسلم بما فيها من حق . كان داعية الاعتدال والتسامح ، والصفاء ، والتعقل ، أليس من الحق أيضا أنه جعل من تلك الدعوة نفسها سجنا ، ضيق الحدود ، صارما ؟ إن فى هذا التمسك بأهداب الوسط إهدار لقيمة سامية فى الإنسان ، هى القيمة التى تصنع مجده وتصنع شهداءه ، وتشتعل أبداً على القمم العالية فى حياته ، وإهدار أيضا لحقيقة لا يمكن أن نغمض عنها العين ، إن الأغوار المظلمة التى تعج بقتامتها ومسوخها هناك ، ماثلة أبداً تحت مواطىء أقدامنا . إن الإنسان فى نهاية الأمر ، ليس وسطا من الأوساط ، ليس عنصرا محايدا ، بل هو ذروة وهاوية معا . ولعل ذلك هو الدرس الذى نتلقنه من تأمل حياة كتاب لهم قدرهم ولهم دورهم مثل أندريه موروا .

ميخائيل شولوخوف
الملحمية والدون الهادىء

ميخائيل شولوخوف
الملحمية والدون الهادىء

على شاطىء بحيرة فى كازاخستان وصل الخبر يوم ١٥ أكتوبر ١٩٦٥ إلى رجل قصير القامة ، ربعة ، باسم ، خشن اللهجة ، كان يعمل فى خيمة على البحيرة ، ومعه حقائب مليئة بالأوراق والمذكرات ، حملها معه أكثر من عشرين عاماً منذ كان فى الخطوط الأمامية للقتال فى الحرب العالمية الثانية ، ومازال يعود إليها طوال هذه السنين .

وفى هذه الخيمة كان الرجل يعمل ، صفحة بصفحة ، ببطء وعلى مهل ، فى الجزء الأول من كتابه الثالث الكبير ، وهو ، وإن كان فى الستين من عمره ، لم يكتب غير كتابين اثنين كبيرين ، وبضع قصص قصيرة .

وعندما سألوه عن أثر هذا الخبر فى مجرى حياته اليومية ، ابتسم ابتسامته الماكرة الشهيرة وقال لهم :

ــ من الصعب أن يخرجنى هذا عن عملى اليومى ، أنا أعمل ، وأستريح ، وأصطاد السمك ، وأشرب « الكوميس » (اللبن الرائب) الكازاخستانى . وبعد أن أعود من استوكهلم ، سوف أكمل الجزء الأول من كتابى ، أما الآن فأنا أعيش مع الناس ، فى وسط حياتهم : الفلاحون يعملون فى الأرض ، والرعاة يعدون أنفسهم للشتاء ، والناس يتناقشون ويتكلمون فى التغييرات الاقتصادية الجديدة .

كان راضياً وكان يومه يوماً سعيداً ، وقال لهم وهو يبتسم ، فقد اصطاد يومها ، من مسافة طويلة ، وزتين بريتين :

— ضربتين من ضربات الحظ : الوزّ ، وجائزة نوبل !

***

لم يفز بهذه الجائزة قبله من مواطنيه إلا اثنان : إيفان بونين ، وقد كان منفياً فى باريس فى عام ١٩٣٣ ، وبوريس باسترناك فى ١٩٥٨ ، قبلها ثم رفضها بعد أربعة أيام ، وثارت زوبعة ملأت الأسماع ضجيجاً ، ولم يفز بها تولستوى ، وقال لهم الكاتب الشيخ « هذا يشعرنى بالفخر » ، ثم بادر بالتصحيح الضرورى : « ولكن ليس بصفتى الفردية ، إن ما يغلب على مشاعرى الآن هو السعادة ، لأن الأدب السوفيتى ، وبلادنا ، قد فازا بهذه الجائزة » ، ثم أنهى كلامه بتعليق سريع ، يثير المشكلة المعاصرة فى فن الرواية كله : « إن مشروعية هذا النوع من الروايات ، هذا النوع الذى أكتبه ، قد تأكدت ، بالرغم من النقد الذى ينصب على الرواية كنوع أدبى ، أعتقد أن الكتب الجيدة تعيش طويلاً ، وما يعيش لا يمكن رفضه دون سبب » .

***

هل يمكن أن نعرف الكاتب ، نعرفه حقاً ، إلا من خلال كتاباته ؟ ومع ذلك فإن هذه الكلمة لا تضع لنفسها إلا مهمة التقديم والتعريف ولا تريد إلا أن تنقل بضع انطباعات وتقديرات ، فى رحلتها مع كاتب من أعلام عصرنا ،

وعلاماته ، والطريق أمامها وعر ، وغير مخطط ، يشق مساره فى مجاهل شاسعة كأنها سهول الاستبس الفسيحة الغنية التى عاش الكاتب فيها حياته ، على ضفاف نهر الدون .

وفى مجال التقديم والتعريف هل نملك إلا أن نسجل بيانات التوثيق البيوجرافية المألوفة فى مثل هذا السياق ، قبل أن نحاول أن نتعرف على قسمات الشخصية ، ومعالم الأسلوب ، وخصائص هذا الكيان السحرى الغريب الذى يستعصى على كل استقصاء وتحديد ونسميه عادة « بالعمل الفنى » ؟

***

ميخائيل شولوخوف ، ولد فى ٢٤ مايو ١٩٠٥ ، فى قرية صغيرة من قرى منطقة نهر الدون ، فى الجنوب الشرقى من روسيا ، هى قرية كروجيلينو Kroujilino ، على غير مبعدة من بلدة ريفية من مراكز بلاد القوزاق ، بلدة فيشنسكايا Vyeshenskaya أعرق مراكز حوض الدون الأعلى .

« وفى مواجهة فيشنسكايا ينحنى الدون كأنه قوس من أقواس التتار ، ويدور إلى اليمين دورة حادة ، وتقوم فيشنسكايا فى وسط امتدادات رملية صفراء ، هى موقع أجرد لا بهجة فيه ، ولا تحيط به البساتين ، وفى الميدان كنيسة قديمة ، جرداء من طول مرور الزمن ، وينحدر الطرف البعيد من البلدة نحو بحيرة تطل عليها أجمة من أشجار الحور ، وتخرج من الميدان ستة شوارع متوازية مع الدون .

وفى البلدة ميدان صغير تتكاثف فيه النباتات الشوكية الذهبية اللون ، وتقوم فيه كنيسة ثانية بقبابها وسقوفها الخضراء التى يتواءم لونها مع خضرة أشجار الحور .

وإلى شمال البلدة تمتد متاهات الرمال الزعفرانية ، وبضع أشجار من الصنوبر القمىء ، وشعاب من النهر وردية الماء من الصلصال الأحمر ، وهنا وهناك ، فى البرية الرملية الواسعة ، واحات نادرة من القرى ، وأرض المرعى ، ودغلة من الصفصاف الصدىء » .

فى هذه القرية ولد وعاش الكاتب طول حياته ، وفى هذه المنطقة تعيش وتموت شخصيات رواياته ! وعلى نقيض الحياة العنيفة الفاجعة التى يعيشها أبطاله ، قضى شولوخوف حياة تخلو من الأحداث الدرامية الصاخبة ، أما أبوه الكسندر شولوخوف فقد قال الكاتب إنه زرع القمح فى أرض اشتراها لنفسه ، وعمل موظفاً وبياعاً فى دكان تجارى فردى ، وتاجر فى البهائم ، وكان يدير العمل فى طاحون دقيق ، أما أمه أناستسيا تشيرنيكوفا فقد كانت من عائلة من عائلات رقيق الأرض القدامى ، من قوازق الدون ، ولم تتعلم الكتابة والقراءة إلا لكى تكتب خطابات لابنها عندما سافر لمدرسته فى موسكو فى ١٩٢٢ ، وماتت فى ١٩٤٢ ، فى غارة من غارات الألمان على فيشنسكايا ، بينما كان ابنها فى الميدان .

وعندما قامت الثورة الروسية كان ميخائيل الكسندروفيتش شولوخوف صبياً فى الثانية عشرة من عمره ، مازال فى المدرسة الثانوية ، وعندما نشبت

الحرب الأهلية الدامية على الدون ، بين الحرس الأحمر وفرسان الدون البيض ، ترك الصبى مدرسته والتحق بفصيلة من « فصائل التموين » وهى جماعات مسلحة كانت تدافع عن الثورة ضد ملاك الأرض وعصابات المتمردين :

« ومنذ ١٩٢٠ عملت وطوفت بأراضى الدون وكنت موظفاً فى التموين ، وطاردت عصابات المتمردين فى الدون حتى ١٩٢٢ ، وكانت العصابات تطاردنا » .

وفى نهاية ١٩٢٢ وصل شولوخوف إلى موسكو ، واشتغل عتالاً فى المراكب ، وعاملاً وكاتب حسابات وانضم إلى القوات المحاربة مدافعاً عن الثورة ، وأكمل دراسته ، وبدأ يكتب ، وظهرت قصته القصيرة الأولى فى ١٩٢٤ ، كان قد تزوج فى ١٩١٩ بماريا بتروفنا جروموسلافيسكايا - وله الآن بنتان ، وولدان ، ثم غادر شولوخوف موسكو فى ١٩٢٥ ، وعاد إلى فيشنسكايا حيث بدأ كتابة ملحمته الكبيرة « الدون الهادىء » - واستمر يكتبها طيلة خمسة عشر عاماً . فى ١٩١٦ ظهرت مجموعة قصصه الأولى والوحيدة « حكايات على نهر الدون » . وفى ١٩٢٨ نشرت مجلة « أكتوبر » فى موسكو أول جزء من « الدون الهادىء » ، وترجم الكتاب فى ١٩٣٠ ، ونشر فى عدة لغات أوروبية ، واحتل شولوخوف مكانه فى مقدمة كتاب العصر البارزين . سافر فى ١٩٣٤ ، بعد ظهور كتابه بالانجليزية فى لندن ونيويورك ، فى رحلته الأولى خارج بلاده إلى السويد والدانمرك وانجلترا وفرنسا . ولم يظهر الجزء الأخير من الدون إلا فى ١٩٤٠ ، لكنه كان قد كتب

فى ١٩٣٠ الجزء الأول من كتابه الثانى الكبير « حراث الأرض البكر » ، وأكمل الكتاب فى ١٩٥٩ ـ فهو كاتب لا يتعجله شىء ، وفى ١٩٥٧ كتب روايته القصيرة الشهيرة « مصير إنسان » .

وفى يوليو ١٩٤١ انضم شولوخوف إلى الجيش برتبة « قوميسار فرقة وعمل مراسلاً حربياً طوال سنين أربعة فى جبهات القتال المختلفة ، كانت قنابل الألمان قد قصفت بيته فى فيشنسكايا ، وقتلت أمه ، ونجت أسرته بعد أن أجليت إلى منطقة ستالينجراد ، وكان الألمان قد احتلوا البلدة ، ونهبوا البيت وأحرقوا مخطوطات الكاتب وجدران البيت .

وبعد الحرب سافر الكاتب إلى أوروبا مرات كثيرة ، وصحب خروشوف فى رحلته إلى نيويورك ، فقد كانا صديقين ، لكنه ظل وفياً لبلدته الصغيرة التى أقام فيها طول حياته .

والرجل ـ بعد ذلك ـ كاتب بارز من كتاب المقالة الدعائية والاجتماعية ، سواء فى خلال الحرب أو بعدها ، وقد لقيت مقالاته ودراساته فى أثناء الحرب نجاحاً ضخماً ، ونشرت على أوسع نطاق ، وهو ، فى خلال ذلك كله ، رجل سياسة نشط ، انتخب عدة مرات نائباً فى مجلس السوفييت الأعلى ، ومن المعروف أنه عضو فى الحزب الشيوعى منذ ١٩٣٢ ، وأنه من أعضاء حركة السلام العالمية ومن كبار دعاتها ، وأنه عضو بالأكاديمية السوفيتية ، وعضو بارز من قادة اتحاد الكتاب فى الاتحاد السوفيت ، ومن المعروف أيضاً أنه فاز بجائزة ستالين ثم بجائزة لينين عن كتابيه «الدون الهادىء» ، ثم « حراث الأرض البكر » ، وقد اشترك وتكلم بالطبع فى مؤتمرات الكتاب

السوفيتى ، واتخذ مواقف سياسية واضحة ، بل قاطعة أحياناً ، وقصة خطابه الذى كتبه إلى ستالين ، فى ١٩٣٣ « يطالب بالتحقيق مع الذين كانوا وراء الجرائم أثناء عملية تجميع المزارع فى منطقة الدون » قصة مشهورة ، ومع ذلك فقد ظل الخطاب فى الأرشيف ، ولم يعرف أحد عنه شيئاً حتى تكلم خروشوف بعد ثلاثين عاماً .

هل نحتاج بعد ذلك أن نسوق إحصاء عن ٣٥ مليون نسخة طبعت من رواياته فى الاتحاد السوفيتى ، وعن ٧٣ لغة ترجمت إليها كتبه ، وعن ٦٠٠ مرة طبعت فيها ؟

هل بقى لنا إلا أن نتذكر أنه يهوى صيد السمك ، منذ الطفولة ، ويقضى ساعات طويلة بلا حراك - كشأن الصيادين - ومعه الشص والبوصة على الدون ، وأنه يصطاد البط البرى فى سهوب شمال كازاخستان ، وأنه يشرب - كما يشرب الروس - يشرب حقاً ....

وبعد ذلك ، فهل عرفنا من الكاتب والرجل إلا ملامح الوجه ؟ ليس أمامنا إلا أن نأخذ معاً فى رحلة عبر عالمه ، وهو قبل كل شىء عالم « الدون » الفسيح ، ولكنى لا أعنى الناحية الجغرافية فقط - نحاول أن نستشف فيها قسمات الرجل والإنسان والكاتب .

« الدون الهادىء » كتاب ضخم فى أربعة أجزاء كبار ، يقع فى نحو ثلاثة آلاف صفحة . ولكنه كتاب ضخم قبل كل شىء لأنه لوحة عريضة هائلة جياشة بالأحداث والشخصيات ، والقصة تتساوق ، على نحو فيه كل البراعة وفيه كل الصدق ، مع الأرض التى تدور

عليها . القصة ـ مثل سهوب الاستبس التى يشقها النهر ـ عالم مترامى الأرجاء ، شاسع ، تهب فيه العواصف ويترقرق النسيم ، تغطيه الثلوج ويحرقه الصهد والحر ، ترتفع فيه الآكام وتغور الوهاد ، يتكاثف فيه الزرع وتستأسد الأدغال والآجام ، وتمتد البرارى الموحشة ، والدون فى وسط ذلك كله ينساب جليلاً وهادئاً ، صخابا وجياشاً ، متدفقاً مدوماً أو مستنفد القوى ضحضاح .

« أبانا « الدون » الهادىء المجيد ، أبانا وحارسنا الدون ، مبارك اسمك .

طيب أنت ، وقد طار لك صيت بعيد .

لكنك كنت تنساب سريعاً ، أيها الدون ،

سريعاً وطاهر المياه ، أما الآن فها أنت تنساب موحلاً يثقلك الطين»

عندئذ تكلم الدون الهادىء المجيد :

«كيف لا أنساب مثقلاً بالطين ، وقد طارت ، بعيداً ، نسورى البواسل ..

نسورى ـ قوزاق الدون .. »

نغمات من أغنية قوزاقية قديمة ، تتردد فى هذا العالم الشاسع الذى يبتعثه لنا الكاتب ، ويعرف كيف يبتعثه ، فى مجراه الدرامى الذى يهضب بحيوية لا ينال منها وهن .

والقصة ـ أو الملحمة إذا شئت ، فلا شك أن خصائص الملحمة

متوافرة هنا ، مهما قال النقد الأكاديمى ـ هى قصة شعب القوزاق على فترة من الزمن تطول خلال سنوات عشر من ١٩١٢ إلى ١٩٢٣ . فهى أولاً حكاية وديعة حلوة عن حياة قرية تتاراسكى القريبة من فيشنسكايا ، أهلها وهمومهم وأفراحهم وعملهم ولهوهم ، آلامهم ومحباتهم وصراعاتهم ، أغانيهم وشربهم وثرثرتهم وكدهم ورغباتهم ونزواتهم ، تتلاقى كلها وتتشابك وتنفصل ، تتساوق وتندمج وتتباعد ، ثم تأتى الحرب ـ والقوزاق جنس محارب ـ وتمتد جبهات القتال ، وتحفر الخنادق ، وتشن هجمات الفرسان ، وهناك الموت وبشاعة المعاناة ، وضربات الصلب البارد المرهف السنان ، وانفجارات الرصاص الأعمى ورعد القنابل وفرقعة المدافع ، ثم فاجعة الانهيار ، والثورة ، والتقهقر ، والحرب الأهلية ، وجبهات القتال المتشابكة المتعقدة ، وهدير جموع حاشدة من الناس تتدفق كأنها عناصر الطبيعة الأولية نفسها ، التمرد والعودة لتلبية نداء الأرض ، والانطلاق تحت ضغوط قوى عنيفة ، وفى وجه قوى عنيفة ، هدير عالم بأكمله يتهاوى ويتحطم ، وعالم غنى جديد ينبثق من تحت الركام ، بعزم جديد لا غلاب له ، كالميلاد نفسه .

هى قصة شعب بأكمله ، بجموعه الحاشدة ، فى قبضة مخاض مزلزل ، فى لحظة حاسمة من لحظات تاريخه الحافل المزدحم .

والقصة تتدفق ، كالنهر فى وسط أراضيه ، عريضة الأرجاء ، بحرية واسعة ، دون التزام بحبكة ضيقة ، دون أن تنحصر فى جدران

بناء محكم ، تضم مصائر الناس التى تجرى فى مسارها المتقلب ، بين حشود لا حصر لها من الشخصيات ، تغص بالتجمعات الضخمة والتحركات البعيدة الأطراف ، تزدحم بالمؤتمرات والاجتماعات ، وتفسح الميدان للمناورات الشاسعة وتشكيلات الفصائل والفرق والجيوش ، وتدوى بضجيج المعارك واصطدامات الصلب والحديد وأجسام الناس ، ولكنها أيضاً تفيض برقة مرهفة وشعر نادر ، ولكنها أيضاً قصة تعذبها أشواق الناس ورغبات قلوبهم الدفينة ومضض الحنين الحسى ، ولكنها أيضاً قصة الحيوية الفياضة التى تقبض بملء يديها على لحم المتعة بكل ألوانها ، الجنس والخمر ونشوة القتال وثمل القوة والمجد ، ولكنها أيضاً قصة الخيانات والبطولات والمؤامرات ، قصة الوحشية والموت والحب والعمل ومسرات البيت الهادئة الساذجة العميقة وأشواق الأرض ووفائها ، قصة اصطخاب العناصر وهدوئها ـ كلها مرسومة بيد صناع حاذقة ، بضربات موجزة وصادقة الإيماء ، بعنف مباشر قاطع ، ليس فيه تزيد مهما كان عرض اللوحة الشاسعة .

وتتركز القصة حول بؤرة مشعة حارة تتشعب بعضها أشعة لا عداد لها : هذه البؤرة الكثيفة بالمادة ، المتوهجة بالسخونة هى حياة جريجورى ميليخوف ، وعلاقاته بحبيبته أكسينيا وزوجته ناتاليا ، وأبيه بانتيلى العجوز ، وأمه إيلينشيا ، وولده وبنته ، وأخيه واخته وزوجة أخيه ، وجيرانه ، وأصدقائه ، وأعدائه ، وزملائه ، فى الحرب

والعمل والتمرد ، وارتفاع نجم حياته من الأرض ، إلى الحرب ، إلى المجد ، والتحقق بالحب وإنجاب الولد ، ثم تردده وسقوطه وفاجعته وانهياره إلى أن يصبح طريداً محطماً ، قد فقد كل شيء ، لم يبق له إلا ولده الصغير ، وحسه الخلقى المعذب بالإثم والضياع ، لكن هذه البؤرة التى تضطرم بكل حيوية إنسان كثيف المادة ، هى فى نفس الوقت من نسيج مادة أعرض ، وأغنى ، لحمتها وسداها لا يمكن أن تنفصم عن نبض التغيرات الاجتماعية العريضة ، وعن نبض العناصر الطبيعية التى تحيط بكل شيء ـ كما ينبغى لها أن تحيط بكل شيء دون أن تكف لحظة واحدة .

يستحيل أن نتتبع هنا خطوط هذه الملحمة ، بالحكاية أو بالوصف ، ثم ما جدوى أن نروى هنا بالنثر السردى البارد أحداث ملحمة كاملة غنية كثيفة ؟ إن أى تلخيص لاحداث عمل فنى شيء لا غناء فيه .. هذه قصة لا يكاد يفلت من إطارها العريض شيء من أحداث الحياة والموت : كلها هناك ، كل شيء بين الميلاد والموت ، كل شيء فى أقدار الأفراد ومصائر الجموع .. يكفينا إذن أن نحاول تلمس القسمات والملامح وعلامات الطريق فى هذا العالم الفسيح .

إن مصائر الأبطال أو الشخصيات الرئيسية فى هذه الملحمة تظل دائماً فى مركز الاهتمام ، بقدرة فنية لا شك فيها : جريجورى ميليخوف وأسرته وعلاقاته جميعاً ، وفى نفس الوقت تبرز وتختفى صور حية غنية تبتعث لنا حياة ، وموت عشرات من الأشخاص ، لكل

منهم حياته المتميزة ، ولا يتراخى اهتمام الكاتب لحظة واحدة بأرضية الرواية الاجتماعية والطبيعية ، بكل أبعادها .

* * * *

فاز هذا الكاتب بجائزة نوبل الحادية والستين للأدب « من أجل الحيوية والنزاهة الفنية اللتين عبر بهما عن مرحلة تاريخية من حياة الشعب الروسى » .

لعل النزاهة أو الأمانة الفنية ، هى أبرز خصائص عمل هذه الرجل ، وهنا لابد أن تثور مسألة الواقعية ، والواقعية الاشتراكية ، وهذه قصة ، وحدها ، فى النقد ، طويلة ، مسألة الواقعية هذه لها قصتها فى النقد التى لا نهاية لها . وليس يعنينا الآن فى شىء أن ندخل فى تفاصيل هذه الحكاية النقدية المعقدة وليس ذاك من شأننا ، يكفينا أن نتحدث ـ بلا حاجة إلى فقه النقد ـ عن سمات نراها ونحسها فى عمل هذا الكاتب . ونحن لا ننسى لحظة واحدة عقيدته السياسية التى لاشك فيها ، ووفاءه لهذه العقيدة ، طول حياته ، ولكننا نزعم أن ليس للرجل عقيدة فى سياسات النقد ، إن صح هذا التعبير ، ليست له عقيدة نقدية أيديولوچية ، بتعبير آخر لا ندرى مدى صحته ، أى أنه ببساطة لا يدين فى عمله الفنى بالتزام منهج نقدى مسبق ، وعلى الأخص لا يدين بالتزام فهم أيديولوچى ضيق لما اصطلح على تسميته بالواقعية الاشتراكية ، وزعمنا ينبنى على استقصاء صبور لصنعته وأسلوب كتابته .

ما من شك أيضاً أن عمله يندرج ـ بصفة عامة ـ تحت ما تواضعنا على معرفته باسم « الواقعية » فى الأدب . قوة فى الملاحظة نفاذة للتفاصيل ، ولكن معها لمعات مشرقة من الشاعرية . فى عباب هذه الرواية المتلاطم سوف نجد هذه النثرية التى طالما عرفناها فى أدب القرن التاسع عشر وما قبله : بلزاك وتولستوى وديكنز ، هذا النثر الصاحى السلس المتزن المشرق الدائب ، ولكنه نثر مفتول بقوة وحيوية درامية متوثبة ، نثر موجز لا يختار إلا التفاصيل القليلة الدقيقة المرهفة ، وهى تفاصيل خشنة أحياناً ـ بل كثيراً ـ تفاصيل ملحة ـ بل مغلغلة ـ لا تتردد فى اقتحام مناطق يتحامى عنها الكثير من الواقعيين ، مناطق البشاعة الخام العارية فى حياتنا وموتنا ، مناطق البذاءة أحياناً ـ البذاءة الصريحة الجريئة البسيطة التى نعرفها عن أهل البلد والفلاحين فى كل أنحاء العالم ، بذاءة ليس فيها بالتأكيد هذا الانحراف المرضى الذى نعرفه عن بذاءة أصحاب الطبقات المترفة أو حتى الوسطى .

وليس فى ذلك إلا شهادة بصدق الكاتب وشجاعته ـ وأمانته .. إن الفلاحين فى التصاقهم الحميم بالعناصر البدائية الأولية ـ والجنس الخام عنصر بدائى قوى لا غلاب له ـ يعرفون التعبير عن هذه العناصر بلغتهم البدائية الخشنة المباشرة .. لماذا يخاف « المثقفون » من ذلك ؟ لأنهم يخافون أشياء كثيرة ، ويخافون الصدق والحقيقة فى أحيان كثيرة ، فالحقيقة ليست لامعة ولا مهذبة ولا ناعمة الحواشى .

وهذا الكاتب ـ بنزاهته ـ لا يتردد فى أن يأتى بالتفاصيل الحسية الخام العارية ، سواء كان ذلك فى الأكل ، أو الجنس ، أو الموت ، وهى تصدمنا فى ذلك بمفاجآت غير متوقعة ، ولكنها ترن على الفور رنيناً صادقاً : ونحن نزعم أن الجمال الفنى إنما يكمن فى هذا الصدق ، فى هذا البحث عن الحقيقة . وفى السقوط عليها والتقاطها بيد نظيفة بريئة ، مهما كانت هذه الحقيقة ، وليس فى جسم الإنسان ، فى نهاية هذا السياق ، ما هو ملوث ولا مقزز بطبيعته ، هذا ميراثنا على أرضنا هذه ، ماالذى يدعونا أن نخجل منه ؟ بل هو أكثر شىء بساطة ومباشرة ، هذه العمليات العضوية فينا وأخلاطها وافرازاتها وروائحها وطعومها وشكولها ـ لا يمكن فصلها عن الأشواق والحنين والأحلام وانبثاقات الفكر والإيثاروالرقة والوحشية معاً .

وشولوخوف كاتب أمين ، غير خجول ، وغير هياب ، إن نظرته ليست ثاقبة فحسب ، وذكية ، ودقيقة الملاحظة ، بل هى نظرة ماكرة أيضاً وجريئة ، تلقط أغرب وأصدق اللقطات ، لكنها لا تتسلل أو تتخفى أو تتلمظ ، هى نظرة فلاح ماكرة وصادقة معاً . والكتاب يفيض بأمثلة لا حصر لها من هذه اللقطات التى تكون فى النهاية تياراً دافقاً بالحيوية ، تياراً منعشاً من الصدق والشجاعة . فى مشهد من مشاهد الحب بين جريجورى وفلاحة بات ليلة فى كوخها ، فى أثناء جولاته ومعاركه التى لا نهاية لها :

« عندما رفعت يدها إلى أبريق الشاى ، رأى جريجورى الشعر اللامع المجعد تحت ذراعيها ...

« وما أن سمع القوزاقى العجور يشخر ، حتى ذهب إليها فى الحظيرة .. أفسحت له مكاناً بجانبها ، وجرت فرو الخروف عليها ، ونامت صامتة ، أحس جريجورى برجليها . كانت شفتاها جافتين خشنتين تفوح منهما رائحة البصل ورائحة طازجة منعشة لا تحديد لها . وعندئذ نام جريجورى بين ذراعيها النحيلتين السمراوين حتى الفجر ، وكانت تضمه إليها طول الليل ، بعنف ، تتحسه بلا ارتواء ، تضحك له وتداعبه وهى تعض شفتيه حتى انبثق الدم ، وتركت على عنقه وصدره وكتفيه علامات زرقاء من قبلات عضها ، وآثار أسنانها الدقيقة التى تشبه أسنان الحيوانات » ...

لست أريد أن أنقل إيحاء بأن اهتمام شولوخوف يقتصر على نحو ذلك من اللقطات ، ولكنها تندمج فى تيار عريض كتيار الحياة نفسه ، غنى ومزدحم بكل شىء ، لمعة العين النهمة ، قطرات العرق تحت ذراعى امرأة ، وقطرات اللبن وهى ترضع ابنها ، تنثال من صدرها ، هذا والكثير جداً من مثله مع حس القدم العارية بالأرض ، مع المقاتل المنهك يسف الثلج بفمه اللاهث ، مع زبد الخيل ورغوتها ، وطعم اللبن الرائب ، ووهج نار الحطب ، وحس فرو الخروف على الوجه .. وذلك كله مع شاعرية لا حد لرقتها ـ ودقتها وانضباطها ـ فى التأثر بكل ما تأتى به الطبيعة للإنسان ..

ففى هذا الكتاب الممتد العريض قصائد كاملة الجمال فى نهر الدون ، تحت كل الأجواء ، وفى كل فصول السنة وأوقات الليل والنهار ، وقصائد كاملة فى السهوب والمراعى والأدغال والقرى . قصائد لم تتسع لمثلها حياة شعراء كثيرين . وهذا الشعر ـ ولست أقصد بالطبع الموزون المقفى منه ـ يمتاز كله بما نعرفه عن صنعة شولوخوف كلها : الخط الدقيق الموجز الموحى ، والبراءة من كل حشو ، والتجرد من العاطفية والتهويم الرومانتيكى ، ليست فيه نقطة واحدة من التميع المتسايل فى التصور ، هو وثيق محبوك صلب الحدود ، ولذلك قاطع ونفاذ ورائق الجمال ، كالماس ، هو يبتعث لنا صورة من الفجر فى الخريف على شاطىء الدون :

« هنا وهناك كانت النجوم ماتزال تحوم وتتذبذب فى سماء الصباح الباكر الرمادية . كانت الريح تهب من تحت ركام السحب . والضباب يتحدر عالياً فوق الدون ، يتكوم على سفح المرتفع الطباشيرى ، ويتسلل فى الوهاد والغيران كثعبان أغبر لا رأس له . ثم اشتعلت الضفة الشرقية للنهر ، والرمال ، وشعاب المياه الخلفية وغاباتها ، والمستنقعات وبوصها وغابها ، والأشجار الندية ، اشتعلت كلها فى نور الفجر البارد الثمل بالنشوة ، وكانت الشمس تحت الأفق تضطرم كنار خابية ، ولكنها لم تنبثق فى الشروق » .

أو صورة أخرى ، من صور لا عداد لها نأخذها بلا اختيار ، لصباح يوم من أيام عيد الميلاد فى الشتاء :

« كانت الريح تهب وتسف بندف الثلج الدقيقة اللاذعة ، وثم زبد يفح فى الفناء ، وحاشية ناعمة من ندف الثلج معلقة فى الأشجار وراء السور ، هزتها الريح ، وإذ سقطت وتناثرت ، انعكست عليها ألوان الطيف جميعاً من الشمس ، وكانت الغربان السود المرتجفة برداً تثرثر وتنعب فوق السقف بجوار المدخنة التى يتصاعد منها الدخان . وأفزعها دفع الخطوات فطارت ، ودارت حول البيت مع ندف الثلج التى كانت فى لون اليمام ، ثم حلقت إلى الشرق ، نحو الكنيسة التى كانت معالمها واضحة قاطعة بإزاء سماء الصبح البنفسجية » .

هذه الملاحظة الدقيقة الذكية الماكرة ، وهذه الشاعرية الرقيقة المحكمة ، تتخللها وتسرى فيها فكاهة جافة منعشة . فالكاتب الذى يقترب اقتراباً حميماً من أولى مقومات العناصر الأولية فى حياة الناس وطبيعة الأرض والسماء ، هذا الكاتب الذى يمتح مباشرة من عصارة الأرض الكثيفة بمرارتها وحلاوتها ، يعرف أيضاً كيف يبتسم - ابتسامته الماكرة الشهيرة - وكيف يضحك ، ولديه نوع من الهيومر الصاحى المتزن ، وفى فقرات ومشاهد كاملة وفى لمسات سريعة بارعة لا يملك الرجل إلا أن يبتسم بذكاء وبساطة دائماً . وشخصياته تعرف كيف تضحك ، وهى سمة نادرة وثمينة عند الكاتب وعند شخصياته معاً .

ذلك أن الكاتب الذى يمتاز بمثل هذا الهيومر الهادىء البارع إنما هو الكاتب الذى يرى الناس ، ونفسه ، والعالم ، من الخارج ، ومن

الداخل معاً ، دون أن يطغى أحد جانبى الرؤية على الجانب الآخر .

وهذا بالضبط ما تتميز به صنعة شولوخوف ، ورؤيته ، إنه يلتزم النظرة الخارجية ، بإيجاز واختيار ، يرى الناس والأحداث والمشاهد ـ ويحسها ويتذوقها ويشمها ويسمعها كأنها موضوعات مجسمة محددة الأبعاد ، فى نور واضح صاف . يقيم هذا الوهم الموضوعى الشامل الخارجى ، كأنه العين الموضوعة من فوق ، ومن الخارج ، ترى كل شىء فى نفس الوقت ، كأنها عين اله . وهذا الوهم الموضوعى هى اسلوب الواقعية العتيد . ولكنه لا يتحرج ـ إذا اقتضاه الأمر ـ أن يغوص إلى الداخل ، فإذا نحن فى دخيلة البطل ، فى قلب الشخصية ، نعرف فيم تفكر وكيف تحس ، وما آثار وقوع صدمات العالم الخارجى على عالمها الداخلى الحميم ، فليست واقعيته إذن ساذجة ولا تبسيطية ـ شأن واقعية الكثرة الكاثرة من الأدب السوفيتى الحديث ـ ولكنها أيضاً ليست ذوباناً للحدود بين العالم الموضوعى والعالم الذاتى ، ليست انصهاراً حميماً سخنا كالذى نجده فى اعمال كتاب الغرب المحدثين ، ليس هناك تنازل عن أحد جانبى ميراث الإنسان ، وإنما هو توازن دقيق محسوب ، يميل إلى الخارج قليلاً .

وهو فى ذلك كله استمرار مباشر موصول لفن تولستوى العظيم وصنعته ، وليس من المستغرب أن تقارن « الدون الهادىء » كثيراً برصيفتها « الحرب والسلام » ، وما من شك أن شولوخوف قد أخذ

الكثير عن تولستوى ، بل استخدم طرائقه التكنيكية وحيله فى الصنعة ، فهو يأتى لنا بالشخصية فيصفها من الخارج ، بضرباته القليلة القوية ، ثم يلجأ إلى الحيلة التى كان تولستوى يلجأ إليها كثيراً :

« كانت دونيا تتململ فى جلستها ، وعيناها تتفحصان أرض المرعى ، والناس الذين يسيرون على الطريق ، كان وجهها المبتهج الذى لوحته الشمس ، وقد تناثر النمش على أنفها ، يبدو كأنه يقول : أنا أحس المرح والسعادة ، لأن اليوم بسمائه الزرقاء التى لا سحاب فيها ، سعيد أيضاً ، لأن روحى يملؤها نفس الهدوء الأزرق الذى لا سحاب فيه ، أنا سعيدة ، عندى كل ما أريد » ..

هذا الضرب من الحوار الداخلى الذى ليس هو بالحوار الداخلى ، هذه الحيلة الفنية الصغيرة الفعالة : « كأن وجهها يقول ... » ، من الحيل التى تغنى الكاتب عن الخوض فى ذوب العالم الداخلى ، ولكنها تفى بغرضه فى كشف هذا العالم ، ببساطة وكفاءة .

وشولوخوف أيضاً ، مثل تولستوى ، قادر على أن يجعلنا نعرف الحيوانات ، على هذا النحو الذكى البسيط .. إننا نحس بالفعل ، معه ، ونشارك بالفعل معه ، هذه الحياة الصريحة التى يحياها رفقاء الناس وزملاؤهم فى رحلة حياتهم : الخيل والثيران والكلاب . والخيل بالطبع فى « الدون الهادىء » تلعب دوراً لا يقل بحال عن دور الناس ، فلا يمكن أن نتصور القوزاقى دون حصانه ، والحصان دائماً هناك ،

كأنه عضو آخر من أعضاء الإنسان ومن جوارحه الحميمة .. حياته تعتمد عليه ، ففقدانه أشق من فقدان ذراع أو ساق ، تلبية حاجاته تأتى قبل تلبية حاجات صاحبه . ومعرفة الكاتب للخيل ، ووصفه لها ، ومحبته ، واهتمامه بها ، تكاد تفوق معرفته ومحبته واهتمامه بالناس ، وفى زعمنا أن شولوخوف لا يحب الناس كثيراً ـ وأقصد هذه المحبة الرومانتيكية المستعدة للنسيان ، هذه المحبة التى تغمض العينين وتتلمس بأيد حارة لزجة ، هذه المحبة المسيحية ، إنه يعرف الناس معرفة لا تسمح له بهذه العاطفية ، يعرف القسوة والوحشية والضعف والأثرة ـ وكلها خصائص أصيلة فى الإنسان ، بجانب الخصائص الأخرى وملتحمة بها . والعطف العميق ـ أو المعرفة باختصار ـ بإزاء الناس لا تتيح له أن يعرف هذا الوجد الصوفى بالإنسان الذى نعرفه عند دستويفسكى على سبيل المثال ، لكن الخيل : هذه كائنات بريئة حقاً وصريحة حقاً . ونحن نجد عند أحد شخصياته ، وفى ظننا أننا نجد عند الكاتب نفسه « إعجاباً بالخيل واحتراماً عميقاً لذكائها ونبلها الذى لا تشبه الناس فيه أدنى شبه » ..

وإذا كان شولوخوف يكمل تقاليد الأدب الروسي العظيم ، تقاليد جوجول وتولستوى وجوركى ، ودستويفسكى أيضاً فى كثير من جوانبه ، وينتمى إلى ذريتهم مباشرة ، فإن ما يستلفت النظر أنه يرجع فى « الدون الهادىء » إلى تقاليد أعرق وأقدم بكثير ، أياً كان

تصنيف فقهاء النقد للملحمة ، فالدون الهادىء تتميز بلا شك بما تتيمز به الملاحم العظيمة القديمة ..

وهذا ما نحب أن نجده عنده : هذه الخصائص الملحمية التى ترجع إلى هوميروس العظيم القديم نفسه ، والمقارنة تفرض نفسها فرضاً ، والدون الهادىء تذكرنا على الفور بالإلياذة والأوديسا وما تفتأ تذكرنا بهما طول الوقت .

هناك الشاعرية ، وهناك هذا القبول الرصين لحقائق الحياة ، هناك الناس يأكلون ويحبون ويحاربون ويموتون ، وهناك دائماً ، دائماً ، مسيرة جريجورى ، أوليس القوزاقى ، بحثاً عن شىء ، وضياعه ، وتردده ، ونزوله فى موانىء كثيرة على شاطىء النفس واقتحامه غمار الأحداث المتلاطمة ، دون أن يقر له قرار ..

وهناك أيضاً قبول الموت جنباً إلى جنب مع قبول الحياة ، دون ارتياع ودون فزع رومانسى ، ولكن بالرهبة الضرورية والحس النهائى بالفقدان .

ثم هذه التفصيلات التى يوردها كل من هوميروس وشولوخوف ، أوصاف السلاح وأسماء القبائل ، والفصائل ، وتحركات الجيوش ، والمعارك ، وإزاء أوصاف الدروع والسهام والحراب والأقواس وعربات الخيل عند الشاعر اليونانى القديم ، نجد تفاصيل دقيقة وطويلة لأنواع السلاح المعاصر ، وبيانات تفصيلية لمناورات الحروب

عند شولوخوف ، والشخصيات ، هنا وهناك ، تعرف كيف تشرب وكيف تأكل : هذه المتع الأولية البسيطة التى قد يزدريها الأدب المثقف المرفه الحديث ، حتى كاد الأدب الحديث ينسى مدى ضرورتها ومدى أهميتها ، هى بكل بساطة قوام فعل الحياة نفسه . والحب والغيرة إذ تبدو عناصر جوهرية بدائية كالأرض والرياح .

وأسلوم السرد المحكم الصافى ، أسلوب الحكاية المباشر الغنى ، فى متناول الطفل والرجل الذى عركته مرارة خبرة الحياة على السواء ، مشبع لكليهما ، يفى باحتياجات كل منهما .

ثم هذه الحيوية الدرامية المتسلسلة الدفاقة ، حيوية التصور التى لا تنال منها رتابة أو رثاثة ، ولا تبهت وضاءتها قط .

ولكن هذه الحيوية عند شولوخوف قريبة من جيشان تيار الحياة الكثيف ، ومن العبث أن تكون المقارنة بين هوميروس وشولوخوف مفضية إلى التعادل بينهما ، تفصل بينهما خمسة وعشرون قرناً من الزمان ، على الأقل ـ ومادة الحياة قد اكتسبت بالطبع كثافة وغلظ قوامها وضربت جذوراً لها جديدة ، وقوية ومتنوعة فى تربة الكون . وهذه الحيوية عند شولوخوف معاصرة وتنبع من التصاقها الحميم بدفق الحياة نفسه فى الناس والطبيعة ، وتنبع أيضاً من صدمات التحولات الجماعية العميقة التى تخلخل لها بنيان المجتمع القديم فى روسيا القيصرية .

وشولوخوف لا يتردد فى أن يقف مفتوح العينين ، أمام العنف الأصيل الكامن فى طبيعة الإنسان والكون وتطور المجتمع ، ومشاهد الولادة والجنس والاغتصاب والموت ، مشاهد حراث الأرض والعاصفة والفيضانات والثلوج التى تدفن الأرض جميعاً ، يواجهها ويعرفها ويبتعثها فى حسنا وادراكنا ، كما يندر أن يبتعثها كاتب آخر ، بهذا الشمول ، وهذه الجرأة .

وهذه الجرأة ـ على الهامش ـ هى من أول ما نفتقده عند كتابنا فى مصر . مازلنا نحس فى أدبنا بهذا الوجل الخرع أمام العناصر الأساسية والبدائية التى يتكون منها عجين الحياة والموت ، مازلنا نعانى ـ مهما قلنا ـ من تركة « زينب » الرومانتيكية السطحية ، ومازلنا نخشى الاتهام السهل بتهم « الطبيعية » و« السوداوية » أو « البذاءة » ، أو كنا كذلك إلى عهد قريب .

* * * * *

أياً كان مفهوم « الواقعية الاشتراكية » ، وأياً كان الجدل حول هذا المفهوم ، وخاصة من الناحية الأيديولوچية ، من ناحية الدعوة النشطة ـ وإن كانت متضمنة ـ إلى التغيير والتثقيف فى الإطار الاشتراكى ، فإن ما يستوقف النظر بالفعل عند شولوخوف هو غياب الحكم الأخلاقى ، غياب الإدانة المباشرة وغير المباشرة .

نحن نجد عنده بالفعل هذا الوصف الواقعى للتاريخ الذى تتطلبه الواقعية الاشتراكية ، ولكننا نجد هذا أيضا عند جوجول

وبلزاك وتولستوى وديكنز . ومهما قلبنا الأمور على وجوهها ـ لانجد عند شولوخوف دعوة ولا انحيازا . إن النزاهة الفنية عند الرجل أعظم من العقيدة السياسية . ولعله محق إذ يثبت لنا بالفعل وبالعمل أن الفن لايمكن أن يكون ساحة للدعوة الايدلوجية ، وأن الفن الحق ـ فى نهاية الأمر ـ هو بنفسه الشهادة الوحيدة فى صف الإنسان والقيم الإنسانية . والاشتراكية بمعناها العميق العريض قيمة أساسية من القيم الإنسانية ، ولكننا لا نحاول أن نشد الأمور عن سياقها الطبيعى . مايهمنا هنا أن نثبت هذه الملاحظة : أن «الدون الهادىء» ليس وثيقة ايديولوجية ، بل هو ينبض بحس تراجيدى حقيقى .

ونحن نعرف أن البطل الأول فى القصة ـ إلى جانب شعب القوزاق وطبيعة بلاد القوزاق ـ هو جريجورى ميليخوف ـ «أوليس القوزاقى» ، الذى دفع به إلى الحرب العالمية الأولى ، إلى بوتقة الثورة والتغيرات الاجتماعية الهائلة ، إلى حروب التمرد والاستقلال وإلى زمالة العصابات الهائمة على وجهها والمنشقة على النظام السوفيتى الجديد . وهذه الشخصية من أعمق شخصيات الأدب العالمى حتى ليكاد يخيل إليك بعد أن تشاركه رحلته الطويلة ، أنك تعرفه خيرا مما تعرف نفسك . والجوانب التى لا حصر لها من هذه الشخصية يكشفها لك الكاتب جانبا بعد جانب ، بلا نهاية ، وأنت إذ تتركه تعرف أنك لم تصل إلى نهاية . وهو عميق الإيمان بالقيم

الاشتراكية ـ فى مفهومها الأولى الأصيل الأساسى ـ ولكنه يحارب ضد الاشتراكية ، ثم ينضوى تحت لوائها ، ثم ينشق عليها ، ثم ينضم ـ أو يحارب على الأقل ـ فى صفوف اعدائها ، وهو ممزق دائما فى قبضة هذا التناقض المروع ، وهو يحس هذا الخور فى طبيعته ؛ هذا الشرخ فى قلب كيانه ، حسا فاجعا . ولكن ليس هناك حكم اخلاقى عليه ، بل يبلغ من دقة الصنعة عند الكاتب أن الرواية الفنية كلها مأخوذه من زاوية جريجورى ـ ومن زاوية شعب القوزاق . ولم تكن هذه الزاوية ، فى تلك الفترة ، تقع على خط مستقيم مع زاوية النظام السوفيتى .

هناك بالطبع شخصيات الشيوعيين المؤمنين المدافعين عن النظام الجديد /شتوكمان ، بونشوك ، ايفان الكسييفتش كوتلايروف ، ثم ميشاكوشيفوى . وهناك ، بالطبع فى خضم الأحداث والأفكار والانطباعات التى تهضب بها الرواية ، يبرز المنطق الشيوعى التقليدى باتراً حادا . ومع ذلك فقد كان إحساسى أن معظم هذه الشخصيات ـ على عكس الشخصيات التى لاتدين بالشيوعية ـ هى تخطيطات ، اسكتشات سريعة مرسومة بالقلم الرصاص فيها شىء من جمود وشىء كثير من التسطح ، ليس فيها هذا التلوين الخصيب الذى نجده عند جريجورى وعند الشخصيات الوثيقة الصلة به .

فالرواية هى مأساة انهيار نظام قديم فى زلزال الثورة المدوى . وقد هب شعب القوزاق يدافع دفاعا مستميتا عن استقلاله وتقاليده .. والرواية كلها ، إذ تضع نفسها ، من زاوية الرؤية ، فى جانب

القوزاق ، تعمق الحس التراجيدى بين القديم المحكوم عليه ، والجديد المنتصر . حتى ليكاد ميزان التعاطف ، عند القارىء يميل إلى جانب القوزاق المتمردين على النظام الجديد . ولكن هناك دائما نغمة أساسية خفية كافية عميقة بحتمية انتصار النظام الجديد ، نغمة لاتعلو قط ولا تحتك بالاذن احتكاكا مباشرا ، فى أية لحظة .

شولوخوف يعيش ، ويجعلنا نعيش معه ، فى قلب حياة شعبه القوزاقى ، تقاليده القديمة التى نعرفها جميعا من تقاليدنا الريفية ، أغانيه الشعبية التى تشبه أغانينا فى ريف بلادنا وحواريها ، للاطفال والكبار معـا ، وشعب القوزاق من أكثر شعوب العالم ولعا بالغناء الفردى والجماعى ، والدون الهادىء يفيض بهذه الاغنيات الفولكورية الحلوة . ثم السحر والشبشبة والرقى والاساطير والحكايات ، والرقص القوزاقى الشهير، ومتع الحياة الريفية وهمومها ، كل ذلك يرسمه الكاتب بحب ، وشوق ، وبساطة مؤثرة تهز النفس .

بل يستطيع الكاتب أن يبتعث لنا حسا عميقا بعظمة هذا الشعب فى مشاهد التقهقر الجماعى أمام تدفق الجيوش الحمراء ، عظمة خاصة ، فى سياق تاريخي خاص على وشك الانهيار ، ومن ثم فإنه يزلزل القلب .

ولكن ذكاء الكاتب وصنعته البارعة تتضح فى أنه يورد هذه الأغانى الشعبية جنبا إلى جنب مع نصوص صلوات شعبية لها نكهتها

الخاصة ، ونصوص الرقى والاحجبة لصد الرصاص والنجاة من الموت فى الحرب ، ومع نصوص محاضر البيع الاجبارى لبهائم الفلاحين ، ونصوص المنشورات الثورية ، والبيانات المعادية للثورة ، والبرقيات الحربية ، ومراسيم الاعدام الثورية ، جنبا إلى جنب .

وشولوخوف أعظم وأروع مايكون ، وأقدر على التأثير الحى ، عندما يتناولى حياة شعبه مباشرة ، فى دورتها اليومية الخالدة بين العمل والغزل والحب والموت والولادة ، وبعيدا ـ للحظة ـ عن وقع الصراع الأيديولوجى العسكرى . ولذلك فإن قمة كتابه فى الجزء الأول ـ وهو ، وحده ، رائعة كاملة من حيث علاجها الفنى ـ وفى الجزء الأخير ، حيث نبتعد قليلا عن زحمة التحركات العسكرية وقبضة التشابك الفكرى .

ومن قسمات هذا العمل الفنى الكبير ، شىء غريب حقا ، لم أكد أصدقه فى بادىء الأمر ، حتى أخذ يفرض نفسه ، طوال الوقت ، وحتى لم يعد هناك معدى من التسليم به . هو افتتان الكاتب بالموت . هذا الكاتب مسحور بظاهرة الموت ، الموت العضوى الحسى فى كل تفاصيله العارية الخشنة . نزع الاحتضار ، والحشرجة ، وتشنجات الأطراف ، وتحول اللون ، ونتن البلى ، والجماجم المشقوقة ، واخلاط المخ والتراب والثلج ، والدم ، الدم المتخثر والحار والكامد ، والجراح الفاغرة العميقة ، الموت فى المعركة بالسيف والرصاص والغاز السام ، الموت بالشنق ، كل دقائق التفصيلات وصرير انفصال عظمة العنق

وتدلى اللسان المتضخم ، الموت بالتيفوس بكل بشاعة الهزال والجسم الضاوى وقوافل الحشرات ، الموت من الحسرة الهادئة ، الوديعة والقنوط ، الموت فى اجهاض الجنين مع الوصف الدقيق المروع ، الموت فى كل مكان وفى كل وقت ، يلح على الكاتب ويطارده فيستدير إليه الكاتب ويقبض على عضويته الخام الخشنة البشعة ، يقبض عليها بملء يديه ، ويسيطر عليها بفنه الحاذق .

ولكن الموت ينتهى هناك . عند حدود العالم العضوى . ليس بعده شىء .

هذه السمة الأخرى سمة مميزة . ففقدان الابعاد الميتافيزيقية فقدانا تاما . هذا كاتب من الأرض يلتصق بالأرض وسمائها ، ولكنه لايعرف بعدها شيئا . ليس هناك نأمة من التشوق القديم الذى عرفه الناس فى كل زمان ومكان نحو الخلود ، أو الحياة الأخرى . ليس هناك شىء عنده وراء حدود العالم العضوى سواء فى الحياة أو فى الموت . ومهما كانت أغوار النفس التى يغوص إليها ، فإنها دائما محدودة بهذه المقاييس . وهو بذلك أول كاتب عصرى كبير يتميز بهذا التحديد . ويقف جديدا غريبا على عالم الأدب الروسى الذى يجيش بهذه الأشواق الصوفية ، ويحيط به مناخ الوجد الميتافيزيقى المعروف .

وما من شك فى ظنى أن افتقاد هذا البعد الرابع ـ هذا البعد الميتافيزيقى ـ يحمل نقصا ملموسا ، بل تشويها فى بعض الاحيان إلى

شخصيات الكاتب الكبير . وعلى رغم الاتساع الشاسع الفسيح لعالم الدون الهادىء فاننا نحسه فى قبضة مطوقة خانقة ، قبضة الحرمان من هذا الجانب الخفى العميق الأصيل فى حياة الإنسان ، كل إنسان .

أكاد استشف فى ذلك كله حبا حسيا عارما عند الكاتب للحياة ، حبا يدفعه إلى الافتتان ـ هذا الافتتان الذى يأتى من الروع ـ بالموت ، ولكن هذا الحب لايمتد إلى الناس ، فهو كما قلنا يعرف الناس أكثر مما يتيح له حبهم ، فهل فى حبوط حبه للبشر ما يدفعه إلى أن يغلق عليهم وعلى نفسه هذا الباب العجيب المفتوح على الافاق المجهولة وراء الحياة ؟ ليس لنا أن نغرق فى هذه الافتراضات . يكفينا أن نثبت هذه السمة البارزة الغريبة من سمات الكاتب الكبير . وإن كان مما يدعو إليه المجال هنا أن نثبت أيضا وعلى وجه القطع أن الكاتب ليس من كارهى البشر ، وأنه إذا كان يفتقد الحب المسيحى الرومانسى للناس ، فإنه عميق العطف نحوهم ، عميق المعرفة بهم ، والمعرفة ـ هذه من أولى البديهيات ـ هى نوع خاص أصيل من الحب الصاحى المتزن . وهو بلاشك يجنح بالعطف التام العميق نحو هذا الجنس الخاص من الناس ، جنس الأمهات العاملات الحكيمات ، والزوجات الوفيات والشيوخ والأطفال .

وهذه السمات فى تصوره للناس والأشياء هى التى تدفعه ، فى ظنى ، إلى اتخاذ هذا الأسلوب الموجز ، العنيف ، المباشر ، المتوتر ،

الدرامى عندما يتناول ما أشرنا إليه من جوانب . وعلى الرغم من ضخامة اللوحة ورحابة الأرضية واتساع الأفق ، فإن التلوين عنده مقتصد وإن كان خصيبا ـ والخط الخارجى ـ بلغة الفن التشكيلى ـ هو خصيصة الأسلوب . وليس عنده هذا التمدد المتراخى الذى قد يبحر إليه الاتساع والرحابة . خطوط مشدودة متوترة ، ليس عنده ترهل فى الأسلوب ولا تورم فى الوصف . شاعريته منضبطة ، ثلجية احيانا ، ليس فيها سيولة الشعور الرومانتيكى فى وصف الطبيعة . وعلى الرغم من حرية البناء وتدفقه ، ليست عنده لحظة تهاون أو استسلام فى الأسلوب . ولا تتسلل إليه نغمة عاطفية مغرقة فى العاطفية ، ولا نغمة زائفة طالما كانت المادة بين يديه هى مادة الناس وحياتهم ـ ولكن الكتاب لايخلو بالطبع فيما أحسسنا من بضع أفكار مسطحة ـ ليست أفكار الناس بل الكاتب ـ ومن بضع نغمات دعائية قد لاتكون صارخة ولكن فيها شيئا من البساطة المسرفة .

والفرق هنا كبير بين دعاية تولستوى للمسيحية ـ إذا أسميناها دعاية ـ وبين هذه البساطة المسرفة عند شولوخوف فى الدعوة إلى عقيدته ـ على ندرتها ـ فهل هو فرق فى العمق الفنى عند الكاتبين ، أم فرق فى طبيعة الموضوع نفسها ، فى الخامة نفسها : فرق بين المسيحية والشيوعية ؟ هذا سؤال !

فإذا عدنا إلى أسلوب الكاتب لم نملك إلا أن نثبت له مرة أخرى هذه الخصيصة المنزهة الموجزة البريئة عن كل حشو ، أسلوب يكاد

يكون اكلينيكيا فى ذهابه مباشرة إلى القصد ، فى موضوعيته الخالصة ، أسلوب الجراح بمشرطه : قاطع ، واضح ، محدد ، واف كل الوفاء بالغرض . أسلوب يصدم أيضا ، صدمة الجرح ، يفتح الستار عن الحقيقة العارية الخام ، أسلوب مطهر ينفى الأرتباك والاضطراب ويفضى إلى تحقيق شفاء النفس .

ولكن هذا الأسلوب ـ عبر عوائق الترجمة ـ يفوح بنكهة شعبية خالصة حلوة ، الامثال والكلمات القوزاقية والعبارات الخشنة والبذاءات الصريحة ، وعبارات الفلاحين التى تذكرنا بعبارات فلاحينا هنا ـ والفلاحين بلاشك فى كل مكان . وفى تقديرنا أن الصلة الحميمة بين الكاتب وشعبه وأرضه وبيته ، وبين النهر والأرض والحيوان ، بينه وبين كل هذه العناصر البدائية التى يقترب منها قربا وثيقا ، هذه الصلة هى التى تعطى أسلوبه هذا المذاق وهذا الغنى ، كالخبز السخن الخارج من الفرن ، كالجبن الفلاحى القريش ، كاللبن الحليب الطازج بخيره كله ، شوائبه أيضا . رائحة الأرض نفسها تتضوع منه ، وللارض رائحة عبقة وعطنة معا .

لن يكون تعريفنا للدون الهادىء سليما إلا إذا رأينا فيها شهادة داوية ضد الحرب ضد الوحشية ضد القسوة . شهادة ليس فيها خط منحرف واحد عن القصد الفنى السليم ، ليست فيها كلمة مباشرة واحدة . على العكس إن افتتان الكاتب بالموت يقاربه افتتانه بالقسوة والخشونة والوحشية ـ لعل هذا من طبائع شعبه بل لعل هذا من

طبائع الإنسان نفسه ـ والشخصيات سواء كانت فى جانب القديم أو فى صف الجديد ، لا تخلو من هذه القسوة الأصيلة ، هذه الوحشية التى نراها كوحشية العاصفة ـ مجردة عن كل حكم اخلاقى ، طبيعية كالفيضان الذى لاشأن له بمصائر الناس ، حتى الظروف التى يستشهد فيها الناس دفاعا عن مثلهم العليا أو عن قيم خلقية ركينة لاتنتزع ، يصفها الكاتب بكل خشونتها وقسوتها ، فهذا بالضبط ما يحدث فى الحياة ، الشهداء ناس بكل ضعفهم العضوى ، بكل عرى أجسامهم أمام الموت . إنهم قد اختاروا الطريق من البداية . هنا يكمن سرقوتهم ، ولكن الكاتب لايقول لنا ذلك قط ، لا يشير إليه قط ، ليست عنده أدنى نأمة من العاطفية ، هو يترك لنا استخلاص ما نريد أن نستخلصه . وليس ذلك هو الحياد الفنى كما يقال ، ولكنه أساسا النزاهة الفنية ـ الامانة .

لم يبق لى إلا أن اشير إلى هذه الوفرة ، هذه الثروة الحسية ، هذا الكنز الذى ينشره الكاتب طوال ملحمته الشاسعة الارجاء : ثروة حسه بالنباتات والازهار والأشجار بأسمائها التى لاحصرلها ، وأوصافها ، فى ازدهارها وعريها ، فى تكاثفها ووحشتها ، وهذه الحيوانات البرية والاليفة ، والطيور ، أجناسا وفصائل وافرادا لايكاد يحيط بها الحصر ، تشغل مكانها الطبيعى فى أركان هذا العالم ، يعرفها الكاتب ويحبها ويدخلها فى نسيج عمله بخيوط مرهفة متوترة حاذقة ، تزيد من ثرائه وثرائنا .

ليس من المستغرب أنه انفق خمسة عشر عاما يكتب هذا الكتاب .

إن « الدون الهادى » فى نهاية الأمر عمل واقعى مكتوب بالاسلوب التقليدى . ولكن هذا الوصف قاصر اشد القصور وقاسٍ لأنه وصف تبسيطى. واقعية شولوخوف ترهفها شاعرية ، وتغنيها خصوبة ، ويعدل منها افتتانه بعناصر الحياة البدائية ، وبالاحلام ، وتصححها نزاهته وتحاميه عن الادانة والحكم ، وتعمق منها مقدرته على مواجهة الصدق بكل جوانبه .

فهى من ثم ليست واقعية أكاديمية جامدة .

وإذ كانت تجارب الرواية الحديثة من بروست إلى كافكا إلى جويس إلى « الرواية ـ الضدّ» « المعاصرة ، كلها تجارب مشروعة ، صادقة ، متجاوبة مع احتياجات الإنسان المعاصر تتجاوز الشكل القديم ، بحق ، إذ لم يعد يفى بهذه الاحتياجات المعاصرة ، فإن واقعية شولوخوف مشروعة أيضا ـ فهو محق عندما قالها . وهى مشروعة وصادقة لأنها الأسلوب الذى يتواءم حقا مع رؤيته الخاصة . ومادامت الرؤية أمينة ومنزهة ، وقادرة على اكتشاف الحقيقة الخاصة بها ـ فما أكثر أوجه الحقيقة ـ فهى رؤية باقية وثمينة .

هنــرى دى مونتــرلان

- «أريد أن أملك كـل المتنـاقضـات»
- «محـنة الجسـد ونعمة الـكتابة»
- «ماهى الحياة عند هنـرى مونترلان»

هنـــــــــرى دى مونتـــــــــرلان

● « أريد أن أملك كل المتناقضات »

« لعله أعظم الكتاب الفرنسيين الذين يعيشون الآن » .. بهذا وصفه چورج برنانوس فى عام ١٩٣٩ ، أما رومان رولان فقد كتب له خطابا فى عام ١٩٢٦ يقول له فيه : « أنت أعظم قوة فى الأدب الفرنسى .. إن العالم أصبح الآن عندى أغنى مما كان ، بعد أن عرفتك » ، وأما أندريه جيد فقد كتب فى يومياته أن ما يعجبه فى مونترلان « هو نغمة الأصالة الحقة » أما الناقد المعروف جيتان بيكون فإنه يرى فى هنرى دى مونترلان «أول كاتب فى جيله » وهو عنده « يملك بالفطرة أندر فضائل الأسلوب الكلاسيكى ، تلك الفضائل التى يفتقر إليها أفضل كتاب هذا الجيل . بساطة سائدة ، ودقة مجردة عن كل حشو وتمكن من السياق يرجع مباشرة إلى الثقافة اللاتينية ... إن الجملة تنمو وتتطور عنده ، من غير تعثر ، ومن غير جهد ، فى رشاقة موفقة توحى باندفاعية الحيوان الفذة ، لا تضارَع فى اتساقها الأصيل ، وفى مبادرتها . إن فى عمله تحالفا كاملا بين الاتزان والغنائية ، بين القرن السابع عشر والرومانتيكية ، بين النظام والبذخ ، بين الجفاف والحسية » .

هذه اذن بعض تقديرات النقد لهنرى دى مونترلان ، وهو الكاتب الذى كانت له فى الأدب الفرنسى مكانة ممتازة ، وقد عرف هذا الكاتب

بنزعته الارستقراطية ، فهو يرجع فى الأصل إلى أسرة نبيلة من أعراق أسبانية ، كما عرف بأنه من الكتاب الفرنسين المعدودين الذين تركت فيهم الكاثوليكية أثرا عميقا ، شأنه فى ذلك شأن بول كلوديل ، وفرانسوا موریاك ، وجوليان جرين .

ولد هنرى دى مونترلان فى ١٨٩٦ ، وقد نشر فى ١٩٦٣ روايته «الفوضى والليل » بعد أن انقطع عن فن الرواية أربعة وعشرين عاما كاملا ، إذ نشرق ١٩٣٩ رواية «المجذومات » آخر جزء من رباعيته الروائية الشهيرة التى صدرت باسم « الفتيات » . ولكن مونترلان اشتهر بمسرحياته الرائعة ، فوق شهرته بأعماله الروائية ، وكتاباته التأملية ، ومن مسرحياته الكبيرة التى يجمع النقاد ، والجمهور ، على امتيازها ، مسرحيات «الملكة الميتة » و « سيد سنتياجو » و « غدا يشرق النهار »و «مالاتستا » و « المدينة التى كان أميرها طفلا » وهى أشهر مسرحياته على الأطلاق .

سوف نستمع إلى صوت هذا الكاتب المتفرد الغريب الذى يمتاز ، فوق كل شيء باخلاصه العميق لفنه ومهنته ، وقد استقيت هذه الدراسة من مجموع كتاباته وأحاديثه الأذاعية ، وأعددتها وفق اختيارى الخاص وعلى مسئوليتى الخاصة .

ومن المعروف أنه كان من طلبة مدرسة « الصليب المقدس » فى فييى Vailly فما أثر فترة شبابه هذه فى العمل الأدبى الذى قام به بعد ذلك ؟ أعنى بذلك أثر التربية المسيحية الكاثوليكية ، وهى تجربة روحية لها ، فيما نعرف ، أثر خطير فى فترة الشباب .

يجيب مونترلان عن هذا السؤال بقوله : « فى السادسة عشرة كنت أعرف أن التجربة التى كنت أعيش فيها ليست تجربة خارقة فحسب ، تجرى فى جو خارق من الرصانة والحماسة ، بل كنت أعرف أيضا أننى سوف أستخلص منها ، فى يوم من الأيام ، عملا أدبيا ، ومن المستحيل على أن أصدق أننى حلمت بذلك ، فيما بعد ، فإن هذه النبوءه بالمستقبل قد دونتها عدة مرات فى مذكراتى الخاصة عندما كنت فى السادسة عشرة والسابعة عشرة . ولكنى ، من الواضح أتخذ موقفى فى خارج الكاثوليكية ، ومن هنالك أنظر إليها ، وآخذ منها مايتفق مع حياتى الروحية ومع حياتى الشاعرية . إننى قد أضع نفسى فى خط يغرينى بأن أدعوه « خط القلب » إذ يخيل إلى أننى أراه يسرى فى تلك المسيحية ، كما تسرى العصارة فى قلب الشجرة ، هذا الخط الذى يرجع إلى تقاليد تأتى من الانجيل وتصل إلى مدرسة « بور رويال » الكاثوليكية وتمر بالقديس بولس والقديس أوغسطين . والشعار الذى أعطيه هذه التقاليد هو الصرخة التى هتف بها «بوسيويه» Bossuet : «أى عقيدة الانجيل ، كم أنت صارمة ! » وأنا أجد فيها شبها بصورة الطريق الضيق الذى يطرد ضيقا .

قبل ١٩٢٥ كنت أستريح إلى خليط جاف من الوثنية والكاثوليكية . نوع من الكاثوليكية الزخرفيه الخيالية التى لا أثر فيها للمسيحية .. أما الآن فلست أزعم أننى مازلت أملك إيمان المسيحى : ولكنى أملك المشاعر المسيحية إلى حد كبير . اننى أقف على مبعدة من الدين ،

ولكننى أحترمه ، وهنالك فى أعمالى الأدبية خط مسيحى ، وخط دنيوى أو ماهو أسوا من الدنيوى وأنا أغذو هذين الخطين بالتناوب ، وكنت على وشك القول أننى أغذوهما فى آن واحد . ذلك حق فإن كل شىء فى هذا العالم جدير بالهجوم عليه والدفاع عنه فى وقت واحد . وعلينا أن نتساءل فى مواجهة كل حقيقة نعايشها ، بمثل ما يتساءل عنه كل زوج مرة واحدة على الأقل ، فى مواجهة امرأته : لماذا هذه بالذات ؟ » .

هذه إذن ، فيما يخيل إلينا ، فكرة «التناوب » المشهورة التى كتب مونترلان عنها والتى صورها فى الكثير من أعماله الأدبية . وهى الفكرة التى يرجع إليها بعض النقاد مايسمونه « التناقضات » فى هذه الأعمال الأدبية : أى الاستمتاع الوثنى بالجسد جنبا إلى جنب مع الإرادة المسيحية فى التنسك والزهد ، أو الاستسلام للغريزة ومقاومتها معا ، الجماح والنظام ، المعارضة والخدمة ، المتعة والبطولة فى وقت واحد ، الكاثوليكية والنزعة الديونيزية اليونانية ، دون كيشوت وماكيافيلى فى آن معا ، أو ما يقوله هو نفسه من أن « كل الناس على حق .. كل كائن هو حقيقى » .

يرى مونترلان أن « العالم من السعة ، ومن الامتلاء ، بمختلف الثنايا والطيات ، بحيث ينبغى أن تتوفر عدة مصابيح كأشعة مسددة إلى وجهات نظر شديدة التباين والتغاير ، حتى تلقى عليه ضوءا لايخون الأمانة خيانة كبيرة .. فلاشك أن ذلك الذى يرى الخير هناك فقط ، فى هذه النقطة بالذات ، ولا يراه إلا محاطا بيد الظلام ، لابد

أنه قليل الحب للخليقة كلها . هناك مثل شرقي يقول « إن السعادة اليوم هنا ، وغداً هناك » كذلك يصح أن نقول عن الخير أيضاً ما نقوله عن السعادة . لست أحس أنني على القطب المضاد لأحد . ولا يمكن للشاعر أن يصد شيئا ، ولا يمكن أن يكف عن أن يقف موقف المساواة مع كل شيء . أن العنف ، والخرافات ، والاعتساف ، وكل الغرائز ، وكل ضروب السكر والثمل ، كل القطيع الذي يفوح منه عبق الانفعالات المشبوبة وهي التي يرفضها عقلي وضميري الخلقي ، تعود ثانية ، خلسة يدعوها شعري إلى العودة . إن العقل يسمح بأشياء عظيمة ، ولكن ظلام العقل يسمح بأشياء عظيمة أيضا . عظيم جدا أن أبيقور قد قال إنه ليس للصاعقة أو العاصفة دلالة خارقة للطبيعة ، وأنا أومن بذلك ، ومع ذلك فإنني أحلم ، أعلن أنها علامات وامارات لها دلالتها الخاصة . أنني شاعر : بل أنني لست شاعرا ، وأنا بحاجة إلى أن أحب ، وأن أحيا كل تنوع العالم وكل متناقضاته المزعومة ، لأنها مادة شعري الذي يموت ويختنق من الضمور والشحوب في عالم لايوجد فيه الا الحق والعدل ، كنا نموت من العطش لو لم نشرب إلا الماء المنقى كيميائيا . إن الشاعر ، مثل تلك الأشكال التي تضعها التوراة على سلم يعقوب ، يصعد بدون توقف ، من وحل الأرض إلى أطباق السماء ، إنه يجود بحياته عن طيب خاطر ، في سبيل السلام . ولكنه يجود بحياته أيضا ، لحسن الحظ ، في الحرب . السلام والحرب يلبيان مطالب جوانب متعددة فيه ، لأنه

يشتمل على كل شيء ، لأنه البساطة كلها . إنه المحب العاشق العظيم ، ومامن شيء سام إلا ويأخذ بخناقه ، وما من شيء بشع فظيع إلا وهو يحس نفسه شريكا فيه وأخاً له » .

يرى بعض النقاد أن فى ذلك افتقارا إلى القوة على الرفض ، هذه القوة التى تتيح للكاتب ومن ثم للرجل الأخلاقى فى داخل الكاتب ، أن يتجاوز متناقضاته ، وأن تكون له الصلابة التى تتيح الاختيار . ولكن مونترلان يقول إنك «لاتريد أن تحرم نفسك من شيء ، لا تريد أن تفقر نفسك » هؤلاء النقاد يرون أن فكرة التناوب تخفى تحت مظهر الحكمة السامية ، فرارا من الكفاح والقتال . وفى رأيهم أن التناوب بين البطولة والمتعة ، مثلا ، لايؤدى إلا إلى شيء واحد ، هو التضحية بالبطولة والا ستمساك بالمتعة . وأن التناوب يؤدى إلى القضاء على البطولة ، إذ لايمكن المرور من إحداهما إلى الأخرى ، ولايمكن تذوق البطولة كما يتذوق المرء ثمرة فاكهة ، بل يجب الالتزام بها التزاما كليا والتنازل فى سبيلها عن كل ماعداها .

ولكن مونترلان يرى أن الأمر ليس أمر تنازل . بل يقول : « أرجو ألا يضحك المرء عندما أقول أن ذلك سهل جدا . إنما الأمر هو معرفة المبدأ الذى يجب أن يسود ، والحفاظ على هذا المبدأ ، ليست الفضيلة عند ذلك الذى يضحى بالجسد ، بل عند ذلك الذى يضع الجسد فى موضعه ، وأن يأخذ منه الجانب الطيب ، وأن يتوقف عندما يجب عليه أن يتوقف . هذا الأخير يعرف خيرا لا يعرفه الآخر ، وقبضته

على الحياة أكمل ، من ذا الذى لا يرى هذا ، لا .. لا ينبغى أن نتنازل عن شىء . إن نظرية وحدة المتناقضات مازالت تؤتى ثمارها ، هذه النظرية القديمة التى صاغها هيراقليط ، وهيبقراط ، بل كل آباء الفكر الأغريقى . وفى الطبيعة نفسها يتناوب الصوم والغذاء ، الحركة والنوم ، ولكننا لا نقول أن الطبيعة ليست منطقية وأن تنوعها اضطراب وتخليط . وأنا ، كالطبيعة أرفض الاختيار ، بل أريد أن أتغلغل أكثر فى هذا القانون الشامل : قانون الإيقاع ، رفع هذه اللعبة لعبة التعويضات . فإذا ترجمنا ذلك إلى لغة عصرنا فإننى أريد أن ألمس كل الجوانب ، إن الروح السليمة التى ترتكز على أساس من البساطة التى تسمح بالأشياء العظيمة ، وتميزها ، هذه الروح لابد أن تكون من المرونة ، والوفرة ، والقوة بحيث تشق طريقها فى بهجة نحو وحدة أسمى من كل هذه التناقضات المزعومة . السعادة والمعاناة ، الصدق والقذارة ، الحكمة والحماقة ، كلها ملكى ، وأريد أن أملكها كلها ، لأن كل شىء عندى طيب ، وإن لم يكن ثم شىء عندى طيبا بما فيه الكفاية .. أن أحيا كل الحيوات ، وكل التنوعات ، وكل التناقضات فى العالم ، بحدة ، وعمق ، وعلى مبعدة من ذلك ، فليكن ، مادمت قادرا عليه . القدرة على كل شىء ، لكى نحيا كل شىء ، أن نحيا كل شىء ، لكى نعرف كل شىء ، وأن نعرف كل شىء ، لكى نفهم كل شىء ، وأن نفهم كل شىء ، لكى نعبر عن كل شىء ، أى جزاء فى ذلك ، فى اليوم الذى ننظر فيه إلى أنفسنا ، فنرى أنفسنا كما نرى

مرآة للخليقة كلها ، فى اليوم الذى نخلق فيه المطلق على صورة الإنسان .. ! فلنتجاوز ، بالطبع ، وجهة النظر الكاثوليكية ، ليس الأمر هو التعادل بين الفضائل والرذائل كما يفهمها المسيحيون ، بل الأمر هو التعادل بين كل شىء وبين نقيضه منطقيا . كلاهما قابل للحب لأن كليهما من مظاهر الحياة . ليس هناك إلا قداسة واحدة ، هى قداسة الحياة . هذه الفكرة تجدها تقريبا فى كل كتاب من كتبى أحيانا على شكل مبدأ وأحيانا على شكل حكاية تصور هذا المبدأ » .

يبدو لنا بوضوح ، إذن ، أن تفكير مونترلان هو فى الواقع حوار دائم ، وأن هذه الثنائية عنده إنما هى انعكاس للثنائية فى الطبيعة ، وفى طبيعة تكوينه نفسه . ومهما كان التناقض بين الرمز ، والضبط الدقيق ، بين الأسطورة والواقع ، بين المثالى والإيجابى ، فإنها تعيش جنبا إلى جنب فى كتب مونترلان ، أو كما قلنا منذ قليل ، بين « بور - رويال » الكاثوليكية وبين ديونيزيوس الاغريقى .

هل يوافق مونترلان : على وجود « ديونيزيوس » ؟ بالتأكيد ! ولكنه يقول إنه مثل البابا ليون العاشر فى لوحة رافاييل ، ديونيزيوس يمسك فى يده عدسة .. النشوة ؟ نعم ، ولكن على أساس الدقة الصارمة . إن أى نظريتين متعارضتين ليستا إلا إنحرافين مختلفين من نفس الحقيقة بعينها ، فإذا مررنا من إحداها إلى الأخرى فإننا لا نغير من مثلنا الأعلى ، كما أننا إذا تأملنا شيئا واحدا بعينه من وجوهه المختلفة ، فأننا لا نغير من هذا الشىء . إن هناك الشىء الواقعى ،

وهناك الشيء اللاواقعي ، وفيما وراء حدود الواقعي ، واللا واقعي ، هناك يوجد العمق البعيد الغور .

إننا ونحن نستقطب من هذه الثنائية أحد عناصرها ، إذا صح القول ، نجد مونترلان قد صدرت رباعيته الروائية الشهيرة « الفتيات » بهذه العبارة من « تاسو » : « إن كل لحظة ليست مرصودة للحب هي لحظة ضائعة » ، ونجد في آخر جزء من هذه الرباعية ، في رواية « المجذومات » هذه الصرخة : « ماذا يمكن أن يصير إليه أي شخص ما لم يكن هناك من يحبه ؟ » ونحن نعرف أنه كتب في مذكراته : « يجب أن يكون القلب كبيرا ، حتى يحب ولو قليلا » كما نعرف أنه كان « يحيا بحواسه .. ! » هل يمكننا أن نجد في ذلك مزاجا خاصا بين الرقة والحسية معا ؟

يرى مونترلان هنا أنه منذ زمن طويل ، ليست هناك إلا علاقة واحدة تربطه بالناس ، هي الرغبة ويقول ، صراحة «فليكن إذ أن كل كرامة الإنسان هي في جسده ، أن كل مشاعر الحب ، والصداقة ، والتقدير .. إلى آخره التي أمكنني إن أحسها في خلال حياتي كانت تعوزها القوة مالم تكن تنضاف إليها الرغبة . ولنبدأ ، منذ الطفولة ، بحبي لوالدي ، وبخاصة لأمي ، وكنت أعرف ، في تلك الفترة نفسها ، سبب هذا الافتقار إلى القوة في مشاعري تلك . ولعلني كنت في الرابعة عشرة عندما قلت ذلك لأمي . كانت أمي تحبني غاية الحب ولكني لم أرد هذا الحب بمثله . وكنت فظيعا معها في الوقت الذي كانت قد

بدأت تموت فيه . هذا شأن الشبان جميعا . كانت أمي تلومنى على أننى لم أكن محبا بطبعى ، أى أننى لم أكن أحبها ، ولكنها لم تدرك قط أننى كنت أحب غيرها ، جدا ، ولم تفهم أيضا أننى كنت أحب أن أحب ، لا أن أكون موضع الحب . وأذكر أننى عندما تركت الكلية دفعتنى دفعا إلى حياة المجتمعات ، والرقص ، وما إلى ذلك . كنت أغازل الفتيات ، وكانت لى حكايات ، ودموع ، فى نفس القاعات من بيتنا ، حيث كانت لها حكاياتها ودموعها ، قبل ذلك بعشرين عاما . وكنت أقول لها كل شىء ، مع الأكاذيب اللازمة بالطبع . وأعتقد أنها كانت تفعل نفس الشىء معى . وكانت هذه الحرية فى التفكير والكلام ، من خلال أحاديثنا ، فى ذلك الوقت ، شيئا غريبا وخارقا ، الأم ـ الزميلة ـ بل الأم ـ الشريكة فى الذنب أحيانا ـ حتى نصل إلى اللحظة التى تتبدى فيها المخالب ، عند أى منا .. وهكذا مضت مدام دى مونترلان نحو القبر ، على أنغام نفس رقصات الفالس البطيئة التى كانت قد تضرج بها شبابها ، والتى كانت تعود لتسمعها على شفتى أبنها .. ولكن حرب ١٩١٤ أوقفت كل ذلك وفى ١٩١٥ توقفت مدام دى مونترلان نفسها » .

فى عام ١٩١٤ كتب مونترلان أول كتاب له « المنفى » هذا معروف ، ولكننا نعرف أنه فى هذه الفترة بين عامى ١٩١٠ و ١٩١٤ كان مهتما أكبر الاهتمام بمصارعة الثيران ، وبالدراسات الأدبية الجادة ، عندما كان بين الرابعة عشرة والثامنة عشرة .

وأنه أيضا فى ١٩١٤ درس أول سنة من دراسته للحقوق . بعد أن نجح بصعوبة فى امتحان البكالوريا ، وكان قد رسب فى الامتحان الشفوى ... '

ومن المعروف أيضا أنه جند احتياطيا فى ١٩١٦ وأنه جرح جرحا خطيرا فى ١٩١٨ ، وظهر له أول كتاب « دورية الفجر » فى ١٩١٩ فى مجلة « كتابات جديدة » وأن إحدى عشرة دارا للنشر رفضت هذا الكتاب ، فأصدره على حسابه .

ومع ذلك فهذا الكتاب بالذات هو أوسع كتبه انتشارا ، وقد صدرت منه سبع عشرة طبعة ، لثلاث عشرة دارا للنشر . حتى عام ١٩٦٣ فقط ، ونحن نعرف أيضا أنه كان يمارس الرياضة جرى المائة متر ، وكرة القدم فى النوادى الشعبية حتى ١٩٢٤ فى نفس الوقت الذى صدر فيه كتابه « الحلم » فى ١٩٢٠ ، ثم « الأوليمبيون » و « أغنية جنائزية لموتى فردان » فى ١٩٢٤ وهو العام الذى عرف فيه شهرة واسعة .

يعود مونترلان بالذاكرة إلى عام ١٩٢٤ حينما نشرت « الأوليمبيون » و « أغنية جنائزية لموتى فردان » : « هى السنة التى جاءت لى بالشهرة ، وفى نفس الوقت نزعت عنى كل تذوق للشهرة ، عرفت فكرة عما هى الشهرة وكان هذا يكفينى . أحسست بحقيقة هذه العبارة التى قالها مونتالمبير Montalembert ، فيما أعتقد ، عندما كان فى قمة نجاحه الأول « المجد ؟ ما شأن المجد بالسعادة ؟ »

وكانت هى أيضا السنة الوحيدة التى أحسست فيها بعطف خاص يكنه الناس إزاء أعمالى ، وهو شعور لعلنى أستطيع احتماله .

لقد رأيت الطريق الناعم الممهد ، وتنكبت هذا الطريق . وعلى ذلك فقد مزقت متاع الأسرة ، ووضعت ما بقى من ممتلكاتى المنقولة ، فى المخزن ، وتخلصت من كل ثقل البيت ، وكل مافيه من رغد ، وتركت فرنسا ومعى حقيبتان كانتا ، طوال عشرة أعوام بعد ذلك ، هما كل متاعى . والواقع أنه ابتداء من ١٥ يناير ١٩٢٥ وهو التاريخ الذى سافرت فيه والذى أصبح خطاً فاصلا فى حياتى ، أمضيت خارج فرنسا سبع سنوات وشهرين » .

وهى الفترة التى يسميها مونترلان « أزمة المسافرين المطاردين » ، وهى التى أوحت إليه بكتبه الثلاثة : « عند ينابيع الرغبة » الذى نشر فى ١٩٢٧ و « الأميرة الطفلة فى قشطالة » عام ١٩٢٧ و « المسافر الوحيد شيطان » الذى صدر فى ١٩٤٦ .

يعترف مونترلان بأنه وضع فى كتابه « عند ينابيع الرغبة » « تلك المشاعر التى دفعتنى إلى عرض البحر ، فلن أعود إليها هنا : ولكننى كنت أريد فى كلمتين : أولا أن أحقق الخراف الأسطورى ، وثانيا أن أتجرد عن كل تضامن . وكان عندى مع ذلك ، نهم كبير إلى الخلق وقد كان لى كل ما أردت ، وزيادة . ووصفت ذلك بعبارة جاءت فى نص لى بعنوان « كارنيفال مدريد » حيث قلت إن كل ما يصل إليه المرء ، يقضى عليه فى الوقت نفسه . وكان ذلك فى مارس ١٩٢٥ أى بعد

شهرين من سفرى . وقد يقال ، دون ابتسامة ، أنه ليس ثم شيء أكثر من ذلك مدعاة للعبرة ، هذه التجربة التى كان يمكن أن يرعاها أحد آباء الكنيسة ، والتى يمكن أن تكون خلاصتها كلمة باسكال عن عدم جدوى مغادرة المرء لغرفته . ولن أعتذر الآن عن أننى سوف أشير إلى بعض تفاصيل جسمانية ، فالجسم يصنع الروح ولا ينبغى للمرء أن يعتذر عندما يتكلم عنه ، ففى نهاية هذه السنة بعد أن عشت فى ايطاليا قليلا ، وفى مراكش الأسبانية قليلا ، وفى اسبانيا كثيرا ، حدث لى ، بينما كنت ألوح بالوشاح أمام ثور فى مزرعة قريبة من « الباسيت Albacete أننى طوح بى إلى الأرض وتلقيت ضربة من قرونه مزقت غشاء الرئة ، وبينما كانوا يضحكون من ذلك فى باريس ، كنت أبصق دما » .

محنة الجسد ونقمة الكتابة

أمضى هنرى دى مونترلان اربعة أشهر من عام ١٩٢٦ فى دور الاستشفاء ، وفى نهاية الأمر ، عندما جاء الخريف ، وكان يمر بفترة نقاهة فى طنجة ، أحس بآثار جرح أصيب به فى الحرب . كان ، كما يقال ، قد « جرح جرحا خطيراً » .. سبع شظايا فى الكلى لم يمكن استخراج شيء منها إلا شظية واحدة . وكان كما يقول لا يحس بألم بعد مضى بضع شهور من هذه المحنة ، كان بعد الحرب يلعب كرة القدم ويجرى فى سباق المئة متر ، ولكنه فى طنجة حظر عليه ركوب

الخيل . وتضاعفت مثل هذه الأنواع من الحظر عاما بعد عام . وبالاختصار ، فإن هذه « الخمسين فى المائة من العجز » بالنسبة لرجل لم يرحم جسمه أبدا ، وكان يجد فى حيوية هذا الجسم وشرفه إحدى المتع الكبيرة فى شبابه ، لها معنى خاص عنده . فهل كتب شيئا فى هذه الفترة بالذات ، أعنى فترة المحنة الجسمانية ؟

يجيب مونترلان على ذلك : لن تجد فى كتابى « الخدمة غير المجدية » أكثر من خمس أو ست صفحات ترجع إلى الفترة من ١٩٢٥ إلى ١٩٢٧ كنت أعيش فى ضجيج نفسى وكنت مشغولا جدا بتعذيب نفسى وانقاذ نفسى ، فلم ألق اهتماما لشىء آخر . ولكننى ألقيت بهذه الأزمة إلى الورق ، وصنعت حياة من موتى عدة ميتات . وأنا أرى بعض الناس يحكمون على بالكتابين اللذين منهما هذه الأوراق ، وحدهما . ولكن المرء لا يحكم على رجل بما يفعله أو يقوله فى حال الأزمة . ذلك أشبه بالخيانة ، لا بالحكم عليه . كأنما يحكم على المرء بكلمات يقولها فى النوم أو فى السكر » .

وفى ١٩٢٨ بدأت تنحل أزمة « المسافرين المطاردين » هذه . دون سبب ظاهر . المفروض أنها استُنفِدت ، كما يستنفد الحب ، أنها أخذت وقتها كما يقولون . لماذا يكف المرء عن حب امرأة ؟ يُفترض أن جهاز الجسم يحس إحساسا مضطربا أنه يجب التجاوز إلى شىء آخر ، إنه لا ينبغى الاستنامة إلى حال معينة ، بينما تتادينا ألف حال مختلفة ، بما فى ذلك الحال المناقضة . المفروض أن هذه الأزمة قد

توقفت إذا جنح المرء إلى الاستنامة إليها . وهي تبدو عندئذ عصية على الفهم ، كما يبدو لنا عصيا على الفهم أننا منذ ستة شهور ، كنا نبكى من أجل امرأة ، بينما نحن اليوم نعبر الشارع إلى الرصيف الآخر حتى لا نلتقى بها . ليس ثم مايدعو للاعتذار عن ذلك ، ولا تفسيره . يقول المرء لنفسه : لقد كنت على ذلك النحو ـ ولم أعد الآن كذلك ـ هكذا تمضى الطبيعة . أما مونترلان فيقول : « ماذا كانت تلك الأزمة ؟ أولا . أزمة على قدر من الغلظ ، من الشبع الحسى ، ثم نوع من انفجار المراهقة المتآخر . لم آكن ، حتى عام ١٩٢٥ ، أعرف شيئا إلا الكلية أو الحرب ، والملعب ، وذلك كله ليس الحياة . لم أعرف الحياة حقا إلا فى ١٩٢٥ ، وأنا آعترف أننى تجاوزت الحدود مع الحياة . كانت تلك فترة ما بعد الحرب ، ومهما كنت بعيدا عن باريس ، ماديا ومعنويا فقد كانت روحها فى الجو . وربما كانت هذه الأزمة آيضا مما يسميه بعض الكتاب « آزمة الرجل فى الثلاثين من عمره ، سواء كانت وهما وسرابا آو حقيقة » . ويستطرد مونترلان قائلا :

فى ١٩٢٩ ، عدت إلى الهدوء . ولكن فلنفهم بعضنا بعضاً . اما عن الأزمة الميتافيزيقية ، لماذا نعيش ؟ فمن غير السليم أن نقول أنها انحلت ، من الأسلم أن نقول أنها اندمجت وتكاملت معى ، أننى أصبحت أعيش معها . كان بالأمس يعذبنى السؤال ما الجدوى ؟ أما الآن فإن هذا السؤال يوحى إلى بالسلام ، لم يخرج من هذه الأزمة ،

بالتأكيد ، رجل جديد . وإنما خرج منها ، قطعا ، رجل أفضل . كنت فى ١٩٢٥ قد قمت بالخطوة الأولى نحو حياة روحية ، وهى التنازل عن المصالح الدنيوية أى أننى وضعت نفسى فى الموضع الذى يتيح لى حياة روحية ، وبعد ذلك جاء مايشبه هذه الحياة الروحية . كنت قد فرغت من إتمام حياة الحواس ، وإذ طردتها بعد أن أتممتها ، وجدت نفسى حرا لأن أحيا حياة روحية . أو كما قال السعدى « لا يمكن للمرء أن يعتزل متاع هذا العالم إلا إذا كان قد أرتوى منه إلى حد الغصص » ولم يكن هذا صحيحا فى الاجمال فقط ، بل كان يحدث أيضا فى التفاصيل ، فما أن ترتوى الرغبة ، أى تضطرد حدة ، حتى يتشكل فى نوع جديد من التسامى . كان كل شىء يجرى بالضبط كما لو أن الكائن بعد أن يفرغ من حسيته ، تزدهر فيه الروحانية ، فى الساحة الخاوية ، بحركة إندفاع محتدمة ، وقد كتب أحد الكتاب الدينيين يصف هذه الآلية بقوله : « يجب أن تخرج الأشياء ، حتى يدخل الله » وقد رأيت أن إتمام هذه الحياة الحسية لم يكن إلا طريقا ، وقلت ذلك للكاثوليكيين ، ولكنهم لم يصدقوا منه حرفا . قبل ١٩٢٥ كنت أحيا بعنف ، كنت متشبعا بالخصال الرومانية ولكن طباعى بعد ذلك جنحت إلى اللين والدماثة .. فى الصراع ، فى الملاعب ، لم اكن أرى العنف إلا رؤية الند للند . كنت أراه عنفا سليما صحيحا . اما فى افريقيا الشمالية فقد رأيت العنف يمارسه الأقوياء ، وهم الأوروبيون ، ضد الضعاف أهل البلاد ، واعتقد أن ذلك حملنى

على أن أشمئز من العنف ، طيلة حياتى ، وبدأت أحب المنهزمين » .

هل لنا أن نعرف بعض عناصر هذه الحياة الروحية ، أو « مايشبه الروحية » كما يسميها مونترلان نفسه ، وهى التى حلت محل الحياة الحسية المليئة ، على أثر إنفراج أزمة عام ١٩٢٥ ؟

يؤكد مونترلان إنه قبل ١٩٢٥ كان يقبل فكرة « أن يصنع لنفسه مستقبلاً » كان عندى هذا الطموح الصغير ، أما الآن فإن الطموح يبدو لى شيئا غثا هشا . ليس هذا فضيلة من جانبى . بل لأن « الحيوات » و « المتاع » التى يستهدفها الطموح لم تعد تثير عندى أية رغبة . ورأيت أن السرطان الذى ينخر المجتمع الأوروبى هو الغرور الاجتماعى . وقد مات الغرور عندى ، مما كان يشعرنى ، أول الأمر ، باحساس فريد ، لعله يماثل إحساس الرجل الذى يصحو من الكلورفورم بعد العملية ، وقد فقد إحدى ساقيه . بذلك يقيس المرء المكانة التى يشغلها الغرور فى حياة الإنسان . فإذا اختفى أحس المرء بالضياع وقتا طويلا . إن قضاء سبع سنين وشهرين ، عن طيب خاطر ، خارج فرنسا ، وذلك فى فترة الحيوية الأدبية الكبرى بعد الحرب ، إن معنى ذلك لا يقدره بالضبط إلا أولئك الذين يعرفون تماما مدى التنازل الذى ينطوى عليه غيابى واختفائى الطويل العميق ، وقد حصلت على الشهرة ، فى وقت كان يغتصبها أدنى الناس حقا فيها ، دون أن أفعل شيئا للحصول عليها . ولكن هذه الشهرة جلبت على من المتاعب أكثر بكثير مما وفرته لى من متعة .

وبعد ذلك غرقت فى أعماق هذا السلام الذى يوفره الإنكار والتجهيل ، بل بالغت إلى حد الهوس فى هذا حرصاً على ألا يعرفنى أحد ، وألا أظهر من نفسى إلا الشائع العام بين كل الناس ، وبذلت من الجهد فى تقليل هذه الواجهة الاجتماعية ما يبذله الناس عادة فى زيادتها » .

فإذا كان هذا موقفه من الشهرة ومن « الغرور الاجتماعى » كما يقول ، على حين أنه ينتمى ، كما هو معروف إلى أسرة تعود فى خط متصل لا ينقطع إلى أحد نبلاء القرن السادس عشر ، فما هو موقفه من مسألة الثروة ، والاستثمار ، والملكية الخاصة ؟

يرى مونترلان أنه : « قبل ١٩٢٥ كنت أفكر فى المال كما يفكر فيه أهل طبقتى . قبل ١٩٢٥ كنت أعيش حذرا متيقظا : صناديق مغلقة وأقفال موصدة .. أما بعد ذلك فقد عشت مثل الرجال الذين أقدرهم ، أبوابهم مفتوحة ، من قبيل المبدأ الخلقى . والآن أصبحت أفكر أن النقود لا ينبغى أن تعمل ، كما لا ينبغى أن يعمل الإنسان وأن هذا التولد الذاتى للنقود لا تفوح منه رائحة طيبة ، وأن الفوائد التى لا يقبضها المرء فى هذا العالم تحسب له فى عالم أسمى . ويجب أن يخسر المرء قليلا . هذا الاحساس بالخسارة إحساس طيب ، ومن ثم فقد بدأت منذ ١٩٢٥ ألا استثمر أموالى ، واستمررت دون أن أتراجع مرة واحدة ، إذ أعتبر هذا الموقف مهما ، لا للأسباب التى ذكرتها فقط ، بل لأنه يجعل من المستحيل على أن أمارس كل تجارة ، وكل صناعة بالمعنى الحديث ، فهو يرمز إذن إلى القطيعة بينى وبين نظام

اجتماعى جدير بالادانة . وقد سرنى أن أعلم فيما بعد ، ما لم أكن أعلمه عند ذاك ، أن القوانين الكنسية المسيحية فى القرون الوسطى كانت تحرم القرض بفائدة ، وأن الشريعة الإسلامية مازالت تحرمه . إننى لا أستطيع أن أفهم سبب هذا الحشد الحاشد من الجرائم والفظاعات التى ترجع إلى علة واحدة : هى النقود ، منذ فجر العالم ، وليس عندى ما أغيره فيما كتبت ، منذ ١٩٢٤ عن « اللاملكية » بالنسبة للأشياء وللثروات . فمن المعروف أن « لا ملكية » الأشياء والثروات هى النتيجة الحتمية للحرية الروحية . وفى بيتى أجد كل ما هو خارج صومعة العمل ثقلا وضيقا وندما ، فإذا كان فيه بعض التحف الفنية ، وأقول التحف الفنية لا تحف الزينة الباذخة ، فإن الزينة والبذخ تسبب لى دائما رعدة من الاشمئزاز والاحتقار ، فإن هذه التحف كأنما لا توجد على الإطلاق ، إذ أننى أستطيع التخلص من ملكيتها دون أن أعانى شيئا . فى يوم من الأيام أخبرتنى الشرطة بأن أحد خدمى كان يسرقنى منذ زمن . وكنت أعرف ذلك ، وأتركه يفعل مايريد . كان يخلصنى من هذه الأثقال المثبتة ، هذه التحف الفنية التى كان يسرقها . وكان يحصل على متعة من النقود التى يبيعها بها . وهى متعة لم أكن أحصل عليها من وجود هذه التحف » .

ما موقف هذا الرجل الكاتب النبيل المحتد من مصطلح اجتماعى أو مؤسسة اجتماعية راسخة هى الزواج ؟

يقول مونترلان : « قبل ١٩٢٥ كنت أقبل فكرة أن أتزوج ، كما تجرى بذلك التقاليد الاجتماعية ، بل كما تقضى به المصلحة الاجتماعية . وكنت على وشك الدخول فى هذا النوع من الزواج . أما الآن فإننى أجد هذه الفكرة فظيعة ومن تجربة إلى تجربة تيقنت أيضا من شىء أخر إذا كان عالم الأشياء الدنيا يسبب لى ضيقا مستمرا وأنا أعزب ، فكيف يكون الحال لو تزوجت ... ! وكان عندى أن أسلوبا معينا جادا للتفكير الفلسفى ، وأسلوبا معينا جادا للتفكير الدينى ، وأسلوبا معينا جادا لفهم الخلق الفنى ، لا تتفق كلها مع الزواج ، على الأقل بالنسبة لبعض الطبائع ، حيث ستصبح الزوجة إما كما مهملا وإما أن تتعذب . أو أنه سيقضى على الجانب العميق منى ، روحى ، أو على الأرجح ، سيصيب الدمار كلا من الطرفين . كنت أريد أن أظل حرا فى أن أحقق كل الامكانيات المعلقة عندى : أما القتال ، أو الصورة الكاملة للحياة الدينية إذا ما جاءنى الإيمان ، أو التجدد الكامل من غير الإيمان ، أو غيرهما من المغامرات . وبكلمة واحدة استطعت أن أدرك فى الوقت المناسب حماقة أن أعود فأصوغ لنفسى روابط جديدة ، أنا الذى سافرت لكى أتخلص من الروابط . ثم أننى إذا تزوجت ـ ومن الواضح أننى لم أكن أريد أن أتزوج إلا فتاة فقيرة ـ فإننى سوف أضيع . وأعنى بذلك أننى كنت سأضطر إلى اكتساب المال . ومن ثم فقد ضحيت بالزواج . وإذا افترضنا أنه لم يكن لدى غير هذا السبب فى أن أكون سعيدا ، فإن فكرة الهوة الفاغرة التى أفلت منها تكفى لأن تسعدنى » .

لنا أن نستخلص من هذا أن حياة مونترلان كانت تعتمد على ركائز معينة أو بعبارة أصح كانت تحيطها ضمانات معينة هى : نفى الطموح ، واستئصال الغرور الاجتماعى ، وكراهة استثمار الأموال ، وغياب كل اهتمام بالنقود والحرص على اللاملكية ، والتوقى من الارتباط بالزواج ، هذه الضمانات بلا شك كانت تستهدف توفير نوع من الحياة هى أمثل ما يمكن لمواصلة عمل الكاتب ، فهل لنا أن نعرف منه كيف كان يتصرف بهذه الحياة ، أعنى كيف كان يوزع الوقت ؟ كيف ينفق هذا الرصيد من التفرغ ؟ كيف كان يحيا هذا النوع من الرهبانية للكتابة ؟

يقول مونترلان فى هذا الصدد : « كنت فى تلك الفترة قد أحكمت كيفية العمل فى تصريف حياتى ، وأعتقد أن ذلك بالفعل كان هو التصرف الأمثل الذى ينبغى لحياة كاتب ، كنت أعيش فى المتوسط ثلاثة أشهر فى باريس ، فى الصيف عادة ، حتى أتخلص من المتطفلين والمزعجين ، وأمضى بقية الوقت فى أفريقيا الشمالية . وهناك فى صحراء الرمال أحيانا ، وفى صحراء المدن الكبرى أحيانا ، كنت أثمل بكراهيتى لكل مايشتت الذهن ويصرف الانتباه ، أحرص دائما على النظام الذى فرضته على نفسى بألا « أرى » أحدا ، وأبقى أحيانا ثلاثة أسابيع متصلة دون أن يكون علىّ ، مرة واحدة ، مايجب أن أفعله فى ساعة معينة ، بل لا أتلقى بريدى حتى فى بيتى ، لكى لا أسمع جرس الباب يدق ، ولا هم لى إلا العمل ، والقراءة ،

والتأمل ، تتخللها روحات من استنشاق أنفاس الحياة ، وتملك الكائنات فى موقع من العالم تطيب لى فيه الطبيعة والخليقة : حياة طبيعية ، حياة بريئة ، لا يشاركها معى فى الغالب إلا الحيوانات ، متمهلا دائما ، فقد كان لى دائما فسحة من الوقت ، لا أفعل شيئا ولا أكتب شيئا إلا ما يطيب لى ، وفى اللحظة التى يطيب لى فيها ذلك ، لا أحسب حساب أحد .

لقد توسعت فى تفاصيل هذه الحياة الحافلة بالمباهج والأعياد التى كنت أحياها ، لأن المرء ، فى تلك الأيام الخالية ـ الخاوية من كل عبث وعقم ـ يفهم نفسه ويملك نفسه ، ومن هنا يولد العمل ، فمنذ اللحظة التى ينقى المرء فيها نفسه من كل تافه طائش ، تصبح الحياة كبيرة واسعة إلى حد هائل ، أما الحياة المثقلة المزدحمة المتنازّعة ، فإنها قصيرة ، ولكن الحياة المتحررة من كل ما هو غير جوهرى .. حياة وافرة فياضة ، اليوم فيها ثمانى عشرة ساعة ، ليس للمرء فيها ما يفعله إلا ما يهم ، وهى مهمة سارة دائما ، هذا يوم له وزنه . ثم أن الكاتب الذى ليس له امرأة شرعية ، ولا أطفال « شرعيّون » ، ولا بيت بالمعنى الصحيح للكلمة ، ولا أموال ، ولا أشغال ، ولا طموح ، ولا رغبة فى المال ، ولا ارتباط بالعادات ، يمكن أن يعطى عملا طبيعيا أعنى عملا ليس عليه أن يزاوله ليحصل منه على تكريم ، أو يطعم منه أولاده ، أو يغضب نصفه الآخر . ولكنى لا ألح على هذه النقطة ، إذ أعرف أن الجمهور لا يهتم أدنى اهتمام بما إذا كان

العمل طبيعيا ، أو لم يكن إلا الأداة الشقية للاحتياجات والانفعالات ، ومن المفهوم بالطبع أن المرء يفقد كل شىء فى مثل هذه الحياة ، من الوجهة الدنيوية ، ولكن لمثل هذه الحياة مزايا أخرى غير المزايا التى ذكرتها .

فى هذه الظروف التى يضع فيها المرء نفسه ، كأنه يضع نفسه فى الظروف التى يكون فيها ، عندما يكون ميتا .. يعرف المرء قدر أصدقائه . يعرف المرء مقدرة عمله على الدفاع عن نفسه وحده يرى المرء الآخرين يعملون ، ولكنه لا يعمل ، على استطاعته ذلك ، هذا مشهد يرضاه المرء لنفسه . يحس المرء نفسه ، ويعرف أنه منسى ، ويحس من ذلك بهجة فائضة خفية ، فقد صمتت أصوات التملق والنفاق ، والصمت الذى يحيط بك ملىء بنذر سيمفونيات الأبد . ويتعلم المرء أن يصبر على وقاحات أولئك الذين يعرفون أنك أبعد من أن ترد عليهم ، وأنه لا سلطان لك من الناحية الاجتماعية ، يصبر المرء على هذه الوقاحات ، بل يوافق عليها ، لأنها تدخل فى نظام الأشياء ، بل يصل المرء فى يوم من الأيام إلى أن يحبها ، بل أن يتطلبها ربما . فإذا ارتفع المرء إلى ذلك فإنه قد أصبح مدرعا محصنا ضد أشياء كثيرة ، ليس ثم سلطان كبير على رجل مثله الأعلى هو الموت فى الحياة ـ على الأقل الموت بإزاء العالم ذلك أن الموت هو فى الواقع الحياة الحقة .

لم يكن هناك ما أضيق منه قط ، فى هذه الحياة ، من الناحية

المادية ، إلا مسألة الخدم . قد يقال : « لماذا كان عندك خدم ؟ » لأنني كنت أعتقد دائما على عكس نظرية الغالبية من الأذكياء ، أنه لم يكن على قط أن أفعل بنفسى ما يستطيع الآخرون أن يفعلوه بدلاً منى ، فإن مجرى الزمن وإنسيابه وضياعه تراودنى دائما . فإذا عنيت بنفسى بأمور بيتى ، كما يفعل الكثير من رجال الفكر ، فلم أكن أستطيع منع نفسى من التفكير فى أن الساعات التى أنفقها فى ذلك يجدر بى أن أنفقها فى ثقافتى ، أو فى تقدمى الداخلى ، أو فى لعب الكرة ، العمل اليدوى الإجبارى بالأمر ـ فى الحرب مثلا أو فى ظل حكم شيوعى ـ فليكن ، فماذا يفعل المرء ؟ ولكن من تلقاء أنفسنا ، لا .. !

ومن ناحية أخرى ، فمنذ ١٩٢٥ ، أو على الأدق منذ أن رأيت الكثير من الأوروبيين يتحولون إلى طغاة بشعين فى المستعمرات ، فإننى أنفر من أن يخدمنى أحد . وأنا أحس بالذنب عندما أصدر أمرا ، ولم أقبل خدما فى بيتى قط إلا عاملتهم كرفقاء ومنحتهم كل ما يطلبون ، بما فى ذلك كل الحرية التى يرغبون . ومن ثم فقد كان وجودهم لا يضايقنى إلا قليلا . لقد كان مما ينفرنى دائما أن أجد رجلا مفكرا ، يحس ، ويخلق ، وعليه مع ذلك أن يخصص وقتا للاهتمام بخدمه . إننا سوف نصل إلى الموت ونحن لا نعرف شيئا ولم نعمق شيئا إلا النزر التافه ! وعلينا مع ذلك أن نضحى بثلث وجودنا فى سبيل التوافه والسخافات » !

فهل يفهم من ذلك أن هذا الكاتب يفضل الحياة فى الصحراء ؟

يرى مونترلان أننا عندما نقول : « تحيا الصحراء ! » فيجب أن نعاود النظر فى ذلك : ففى الصحراء يجب علينا النضال ضد كل شيء ـ ضد الحرارة والذباب والرمال والعقارب والفساد فى الطعام والماء .. إلى آخره ـ وهذا النضال ينخر فى الحياة كما تنخر فيها الالتزامات الاجتماعية . ومن ثم فإنه يعتبر القول بأن المرء يجد الله فى الصحراء قولا مضللا كاذبا ، فالمرء فى الصحراء مشغول التفكير فى أشياء أخرى ، إن المرء « يجد الله » فى الدير . فإن لم يتوفر ذلك ، ففى غرفة من غرف أحد الفنادق فى عاصمة من العواصم ، ذلك أن المرء هناك ، ينقطع عن كل الهموم الاجتماعية

فى ذلك يقول مونترلان :

« بعد أن غادرت فرنسا فى ١٩٢٥ ، أمضيت أحد عشر عاماً أحيا هذه الحياة التى أصفها الآن وهى تجربة بلا شك من التجارب التى يصح لك أن تعتبرها تجربة فريدة فى تاريخ حياة الكتاب .

ولكنى فى ١٩٣٥ ، لو لم أكن قد بنيت لنفسى هذا النوع من الحياة ، لما كنت عند ذاك فى وضع يسمح لى بالفعل أن أكتب سطرا واحدا طوال عشرة أعوام بعد ذلك ، وأن أنشر مع ذلك سبعة كتب كنت قد كتبتها ولم أنشرها .. اللاملكية أو الملكية الضئيلة إلى أدنى حد ، وهى مع ذلك موضع الاحتقار ، وعدم إدارة الأموال التى أكسبها ، وتخفيض الرابطة الاجتماعية إلى أدنى حد ، واللاسيطرة

الشخصية أى إهمال ما يمكن أن يعظم فكرة أن العالم مصنوع من أجل المرء ، أو عدم رعاية هذه الفكرة إلا على نحو متقطع غير دءوب ، والفردية أيضا ، هذا النوع من الحياة التى توصى بها كل الديانات وكل الفلسفات ، كانت تلك هى حياتى طوال أحد عشر عاما تقع فيها أكبر فترات مابعد الحرب فى فكرى نشاطاً وازدحاما وشعثا . وقد كنت موضع لوم لذلك لا من أولئك الذين سوف ينقدوننى دائما ، مهما فعلت ، بل من جانب هؤلاء من أصدقائى الذين كنت أظنهم أرجح عقلا والذين كانوا يريدون لى الخير بالتأكيد . كان فى ما يقولونه لى عبارات تتردد دائما هى أن ألعب دوراً ، أن « أتخذ مكانا » بل أن « أحتل مكانا » كانوا يقولون لى « لا تنس أن الخيل التى تكسب السباق ليست هى الخيل المطلقة السراح بل الخيل التى توضع لها اللجم والأزِمّة والمهاميز » لكنهم كانوا يجهلون أن هناك رجالا فى الحياة لا تعرض لهم الحياة كما يعرض من السباق ، رجالا يبدو لهم هذا التصور فظا ومداهنا . إن الناس جميعا ودائما ، يدفعوننا نحو الجانب الأقل طيبة من كياننا ومنهم من نعتقد أن من شأنهم تشجيعنا على المثابرة على السير فى الطريق الضيق » .

« كانت سنة ١٩٣٠ هى السنة التى وجدت فيها توازنى . ومنذ ١٩٣٠ كنت سعيدا جدا .. وكانت تلك فترة أكبر بكثير من الأسابيع الثلاثة التى عرف فيها « جيته » معنى السعادة وبأقل منه أداة ، لم تهبط إلىّ هذه السعادة من السماء ، بل هى من صنعى ، وهى فوق

ذلك ، مما أحرزته إحرازا لأننى دفعت ثمنها ، لذلك لا أتضرج منها احمراراً ، إذا افترضنا أن المرء عليه أن يتضرج احمرارا قط من السعادة . وأضيف إلى ذلك كل ما تلقيته من أشياء سعيدة ، تلقيتها تحت شخصيات لى ليست هى شخصيتى الحقه . إن الحياة الغامضة المعتمة هى الشمس الكبيرة . ففى خلال سنوات الأزمة لم أنشر إلا صفحات محرقة مفككة الأوصال ، منتزعة من مذكرات خاصة ، هى صفحات « الينابيع » و « الأميرة الصغيرة » . وفى ١٩٢٩ كتبت « البعوضة أو المستشفى » وهى رواية تجرى أحداثها بين الشعب ونرى فيها كيف يموت الناس الذين لا يملكون ما يشترون به قوتهم . وفى ١٩٣٠ بدأت « وردة الرمال » وكتبت « الفتيات » . إنها جميلة الحياة . وعندما يقلبها المرء ويراها إلى أعماقها ، عندما يرى المرء ما هى فهناك مايدعو للركوع أمامها على الركبتين » .

ما هى الحيــاة
عند هنرى دى مونترلان

يقول هنرى دى مونترلان : الحياة بالتأكيد شيء خارق ، خارق أكثر من العبقرية ، هناك فى رصيدها ما يخل بتوازننا ، ومن النادر جداً ، عندما يسائلها المرء ، أن تعطيه الإجابة التى ينتظرها . إن وضعا من هذا النوع يستحوذ علىّ . هناك مثل يقول : « العجوز لا تريد أن تموت لأنها تتعلم كل يوم .. وأنا أيضاً ، كالعجوز أتعلم كل يوم . كنت مثل رجل يبدأ تعاطى الأفيون : فيظهر أن هذا

الفردوس يبدأ بأن يجعل المرء مريضا ، وأنه يجب المرور بفترة تمرين ، وكانت السنوات الثلاثة ، سنوات « المسافرين المطاردين » وهى الفترة التى تعلمت فيها التأقلم والتكيف مع فن السيطرة على الحياة ، فترة غثيان . أما الآن فقد بلغت ذلك ، ورأيت أنها هائلة ، الحياة ، أنها جديرة بأن تدفع المرء راكعا على ركبتيه وهو شىء نحرزه فلا رجعة فيه .. فعندما أصل إلى فظاعة الشيخوخة الأخيرة فسوف تكون عندى هذه المعرفة السائدة التى لا يمكن أن تنتزع ، سوف تكون عندى هذه المعرفة المقدسة أننى فعلت ما فعلت ، أننى لم أضيع وقتى ، أننى كنست ما كان على أن أكنسه ، أننى لم أدع شيئاً يوقفنى . كيف لا يمكن أن يموت المرء بعد ذلك فى سلام ! ولنمسك الخشب ... !

الشباب المتعثر الأعشى ، الشباب البائس التعس ، هو الذى يقف بغباء أمام الحياة .. ولكن هناك هذه الثقة بالحياة عندما بدأت الغضون الأولى تخطط الجبين ، هذه الثقة بالحياة هى التواطؤ معها . هذه الابتسامة المتواطئة .. أننى أعرفك أيتها الحياة .. أيتها العابثة .. ! عندئذ عرفت أن الحياة لن تخدعنى ، أنها لم تكن قد خدعتنى قط . لقد غامرت بكل شىء .. كل شىء .. ولم أسقط أبدا .. مشيت على حافة الهاوية دائما ، ولم أقع قط .. لم يكن هو الله الذى يمسك بيدى .. بل كان دائما كائنا حيا .. كائنا صغيراً لا يعتد به فى شىء .. يمسك بيدى .. ذلك أننى فى نهاية الأمر لم أكن وحدى .. كنت

دائما يدا .. بيد .. ولم يخنى أحد .. كم من الكائنات لم تخنى ! ولو أن كتابى « العذاب » اختفى كلية ، لوددت أن تنقذ منه جملة واحدة هى : « أن الناس لا ينالوننا أبدا بكل السوء والشر الذى بوسعهم أن ينالونا به » نعم ، هذا صحيح ، ليس الناس بهذا الشر . كم منهم لم يكن عليه إلا أن يدفعنى دفعة صغيرة ليطرح بى فى الهوة .. ! ولم يدفعنى أحد .. وإننى شاكر لهم .

وعندما تكلمت عن السعادة ، فإننى أعزو تلك السعادة التى عرفتها إلى هذه الثقة فى الحياة .. هذا واضح .. لقد كنت كتبت قبل ذلك .. أننى لا أهتم بالسعادة ، راودنى هذا الخاطر وأنا استمع إلى الموسيقى ، أى أن شخصا آخر هو الذى راوده هذا الخاطر .. تلك من مساوىء الموسيقى ! والحقيقة أننى خلقت للسعادة ، وأننى موهوب بحس للسعادة أحد رهافة ، وأشد اقتضاء ، مما هو الأمر عادة عند أشباهى . وقد أتاح لى طالعى الحسن أن أدرك ذلك فى الوقت المناسب . خلقت لمعرفة بهجة تضطرد علوا وسموقا ، دائما ، وتضطرد عمقا وعظمة .. وهى البهجة التى عرفتها .. وأعرفها . كانت هذه السعادة محجوبة خلال فترات طويلة كما تحجب الشمس الصحراء بضباب من الرمال وراء وعى عندى بأن شيئاً عظيما كان يجب أن يوجد . شيئاً عظيما ليس قبل السعادة : من جراء ظلم طبقة لطبقة .. وجنس لجنس .. ثم عانيت أنا نفسى من الظلم ، ورأيت مَنْ اقترف الظلم مظلوما بدوره . على هذا النحو عانيت وتألمت من فرنسا

عندما كنت انظر إليها باعتبارها دولة استعمارية . ثم جاءت بعد ذلك المحن التى خاضتها فرنسا من جراء أعمال أعدائها ومن جراء نفسها أيضاً . فقضت هذه المحن على خفتى ، وعلى حريتى فى التفكير ، وطوال أيام وأيام بأكملها لم أستطع أن أتغلب على نفسى إذ كنت أفكر فى شقاء بلادى ، على أن هناك ما يدعو للألم والمعاناة فى كل مكان ، وما على المرء إلا أن يكون ممن يتذوقون الألم ويميلون إليه ، ولكنى لست من هؤلاء الناس ، ومع ذلك فإننى لسوء الحظ ، دون أن أملك من الأمر شيئاً ، أعانى من آلاف الأشياء الغَريبة .. وأنا اعترف أننى فى بعض الأحيان كنت أحس بالارهاق من اننى أهتم اهتماما معذبا بهذه الأشياء التى كانت غريبة على فى حين كانت حياتى الخاصة وحياة أولئك الذين أحبهم تجرى مجرى سعيدا للغاية ، نتيجة لحسن حظ يندر أن يتحقق مثله ، لذلك كنت أحس بالارهاق من اهتمامى هذا الاهتمام المعذب بالوطن ، أو القضية الاجتماعية أو قضية المستعمرات ، وهى المسائل التى تقف أمامها الغالبية العظمى من الناس موقف البلادة الكثيفة » .

إن ذلك يؤدى بنا إلى مسألة هامة ، الكثير من النقاد يرون أنه كاتب معتزل ، بعيد الصلة عن المشاكل التى تهم الناس فى مجموعهم ، وأنه يؤثر الوحدة والبعد عن الخوض فى القضايا الاجتماعية ، بل يصفونه كثيراً بأنه « متنسك الأدب وراهبه » وخاصة أنه صور نفسه بالفعل فى كتاب « وردة الرمال » و « العذاب »

كاتبا يقع خارج الزمن ، خارج الأحزاب ، بل خارج الأوطان .

ويعترف مونترلان فى صراحة ووضوح : « إننى فى الواقع لا أتضامن مع أى شىء ولا مع أحد . فأنا فى الحرب مقاتل متطوع ، أى حر فى أن أترك القتال عندما أريد ، وهو ما فعلت ، وأنا كاثوليكى ، ولكنى لا أمارس الطقوس الدينية ، وأنا عضو فى ثلاث جمعيات للمحاربين القدماء . لكنى لم أضع قدما قط فى أى جمعية منها . إننى دائما فارس وحيد ولكن يبدو دائما مشتبكا . وقد قرأت فى الصحف أننى « متوحد معتزل » إن رجال الأدب ورجال الدوائر الاجتماعية المرموقة عامة ، وأصحاب المكانة ، يظنوننى متوحدا معتزلاً لأننى لا أزورهم ولا ألقاهم ، هم رجال الأدب والمجتمع وأصحاب المكانة .. ولكنى أرى وأزور وألقى غيرهم ، وحياتى الخاصة التى لا يعرفون عنها شيئاً ليست حياة المتوحد والمعتزل . لقد كتبت فى ١٩٣٥ فى مذكراتى « لو أننى لم أكن باستمرار على صلة ، وعلى صلة وثيقة ، بالمغمورين من الناس ، الشعب فى فرنسا ، وأهالى البلاد فى أفريقيا ، لكنت معاديا للبشرية ولكنى لست بذلك من شىء فإن كلمة روسو التى تقول : « أحذفوا البشر وسيكون كل شىء على مايرام » أجيب عليها دائما « أحذفوا البشر وسيصبح كل شىء لا شىء » . إن هناك أرضا مشتركا يجد المرء نفسه فيها مع كائنات يفصلنا عنهم كل ما يفصل الناس بعضهم عن بعض فى هذا العالم ، اختلاف التربية والتعليم والمشاغل والطموح وجو الحركة والنقود ، والواقع انه ليس

ثم حاجة إلى أن نقلل المسافات بينهم وبيننا ، أن نضع أنفسنا فى متناولهم ، لا حاجة إلى هذه الجهود الشاقة التى تتكلف افتعالاً وصنعة وتحفظا ، هذا يحدث فى الكثير من المحاولات للتغلغل فى الطبقات .. لا حاجة لكل هذه الجهود ، لأن كل شىء يصبح مستوى السطح ممهدا لأن بيننا جميعاً عاطفة إنسانية مشتركة .

يتصل بذلك أيضاً السؤال عن موقف الكاتب من جمهوره .

إن الكاتب يعطى عمله كما تثمر شجرة التفاح مثلاً . دون أن تهتم الشجرة بما إذا كانت التفاحة سوف تقطف ، وإذا قطفت ، بما سوف يفعل بها الطباخ ، والواقع أن الناس من حزبى سوف يتكلمون باطراد لغة لا يفهمها الجمهور العريض . إن تفكيرنا المتفرد يصعد ، ولكنه لا ينتشر ، كهذا الخيط من الدخان الذى يرتفع فى الصحراء ، حبلا رقيقا رفيعا يربط بين الأرض والسماء ، وأنا منذ كتبت كتابى الثانى « الحلم » كنت قد اتخذت موقفى بأن أقبل نفسى ، كلية ، كرجل ، وككاتب ألا أخشى أن أعبر عن كل ما أحس حتى لو كان يمكن أن يضيرنى هذا التعبير ، واعتبرت نفسى رجلا ، فى عريه الكامل ، سوف يكشف نفسه طوال حياته ، سوف يعطى نفسه فى عمله ، بتهور واع ، طوال حياة بأكملها ، ومن ثم فقد اتضحت على الفور هذه الخصيصة بينى وبين الجمهور ، غياب الكذب ، وبكلمة أوسع الأمانة . وما من حاجة أن أذكر هنا أن مثل هذا الموقف أبعد ما يكون عن أن يقدرك الجمهور من أجله . هذا موقف يدفع ثمنه غاليا . وقد

سهل علىّ هذا التعبير الكلى نتيجة لحساسية وحسية وخيال أتاحت لى أن أمسك بأرهف الظواهر وأكثر استعصاء على الثبات ، وهى فى طيرانها ، وقد خدمتها أداة قادرة على أن تعطيها ؛ فى الفن بحدة ودقة دون أن تتخلف عنها أية نفاية . من هنا يبدو لى أن عددا كبيرامن العواطف الإنسانية قد تمثلت فى أعمالى المنشورة وغير المنشورة . أحياناً لحسابى أنا وأحياناً أخرى لحساب شخصيات روائية . هذا التعاطف مع كل ما يوجد . حتى وإن كان ذلك معاديا هو الذى يصنع الوحدة فى كتاباتى . وهى وحدة عندى تستدعى النظر ، ويمكن القول بعبارة أخرى أن ذلك هو معنى الحياة ، أو بالأحرى معنى الإنسانى . ويقال إن هذه الوحدة محسوسة على الأخض فى أعمالى المسرحية ، وذلك طبيعى لأن كل تعليق للكاتب يختفى فى الفن الدرامى ، وإذن فالكاتب يدخل إلى كل من شخصياته ، مباشرة ، ذلك الجانب من نفسه الذى يتساوق مع هذا المخلوق الخيالى مباشرة أو ببراعة مليئة بالقوة ، وليست هناك شخصية واحدة من شخصيات أعمالى المسرحية لست متفقا معها . ولم استخلصها من إحدى الوحدات التى أتكون فيها أنا مع نفسى . إننى كل منهم ، ولست بواحد منهم .

هذه مسألة هامة بالفعل ، لأنها تتصل بمشكلة أساسية هى علاقة الكتاب بشخصياتهم الروائية .

إننا لسنا منفصلين قط ، تمام الانفصال ، عن الشخصيات

الروائية . فى كل منا أحلام لا نريدها أو لا نستطيع أن ندفعها إلى حد التحقيق والفعل ، ونحن نصنع شخصية روائية من كل هذه الشخصيات التى كان من الممكن أن توجد ، وعلى ذلك فعند كل منا جانب تغلبه على أمره وتكبته جوانب أخرى ، وبعزل هذا الجانب والتعبير عنه نصنع إحدى شخصياتنا الروائية ، إننى أعرف حق المعرفة كل مساوىء الناس ، لأننى أدرسها فى نفسى ، والجمهور خليق بأن يفزع لو أنه عرف كيف يغلى العمل الأدبى فى أية آنية من أوانى الساحرات ، قبل أن يقدم إليه ..!

ذلك أن مشاعرنا تكمن فى داخل كلماتنا كطيور محنطة ، وفى بعض الأحيان يخيل إلى أن فكرنا يتحرك دون أن نشارك فيه ، وبعض الأفكار تظهر للوعى للحظة خاطفة من الزمن كاللحظة التى تظهر فيها السمكة للعيان بوثبتها فوق سطح الماء .

ويقودنا ذلك مباشرة ، بعد مسألة علاقة الكاتب بشخصياته الروائية وإلى مسألة طبيعة الخلق الفنى نفسه .

فهناك الخلق بالانفعال ، وهو يعطى لنا المادة الخام ، وهناك الخلق بالفن وهو الذى يحكم ويختار ، ويؤلف بين الأشياء ، ويبنى ، وفى هذا الصدد سأقص لكم قصة ، فى يوم من الأيام فى أثناء الحرب مررنا بجثة حصان ، وفجأة انطلقت منها غربان كانت مختبئة فى أغواره ، وحلقت نحو السماء ، أما عن الفنان ، فإن ما ينطلق من هذا العفن العظيم الذى هو الحياة ليس غربانا بل طيور الجنة كأن

الطبيعة تعوض هذا الجانب المخيف من القدر المفروض على الفنان إذ يتحتم عليه أن يقضي ثلث حياته القصيرة ، نعم ثلثها ، مدفونا فى هذا المنجم المظلم ، منجم العمل ، منزوعا عن حرارة الحياة وسعتها ، ولذلك فإن الطبيعة تعوضه عن ذلك بأن تعطيه القدرة ، عندما يعود للصعود إلى النور ، على أن يملك الحياة ملكية أكثر من الإنسانية . مثل هذا البطل فى الأساطير الذى يقضي عليه بأن ينفق من كل عام نصفه فى الجحيم ، تحت الأرض ، فإذا عاد للأرض عاش عليها كما يعيش أنصاف الآلهة ، وأعود فأقول إن الجمهور يسهل عليه الظن كثيراً بأن العمل الفنى هبة يهبها الكاتب إياه ثمرة للحب الذى يكنه له . هو ذلك بالفعل عند بعض الكتاب . وهو عند البعض الآخر ، شيء يسقطه الكاتب عن نفسه لا أكثر ، عندما يفيض عن حاجته ، كما يخلع المرء معطفه ، وعند البعض إذا تكلمنا بأسلوب خطير ، فإن العمل الفنى هو الضرورة - التى تكاد تكون ضرورة آلية ، بطبيعة خلقها أقرب إلى «الهبة» التى تعطيها الشجرة من ثمراتها ، منها إلى هبة القلب والحب ، ولو كانت عن لا وعي .

إن بعض الكتاب الناشئين يطلبون عادة من كتاب الجيل الذى سبقهم النصح والمشورة ويتخذون من هؤلاء الكتاب القدامى نماذج وامثلة .

الا تجد هذا شيئاً فريدا وعجيبا ؟ إن أحدهم قد يمسك كاتبا من

ذراعه ويوقفه ويقول له فى وجهه : « عليك أن ترينا الطريق .. وحاول أن تسير على الطريق القويم وإلا .. ! » .

أيها السادة أولا .. ارفعوا أذرعكم عنا .. خذوا منى ما يبدو لكم طيبا ، وسوف يشرفنى هذا ، ولكن مهمتى أن أعنى بنفسى بشكل طبيعى لا أن انحرف عن طريقى ، ولو بأقل مقدار ، من أجلكم ، هل تعتبروننى زعيما ، أم تظنوننى أسيرا ؟ لست أسيرا لكم ، ولا أريد أن اكون زعيما لأحد . عندما كنت فى مثل سنكم تعلمت الكثير ممن هم أكبر منى سنا ، فذلك هو نظام الأشياء . ولكن لم يكن يخطر لى على بال أن أرغب فى أن يكونوا شيئا آخر غير ما هم بالفعل وأن ينشعبوا عن طريقهم لكى يرشدوننى إلى طريقى ، كنت لأخجل من نفسى لو طلبت منهم ذلك ، وكنت لأخجل لهم لو أنهم أطاعوننى ويكفى أن أرتفع قليلاً ، قليلاً جداً ، لكى أرى دورى ، ومساهمتى بمقاييس متواضعة أكثر تواضعا بكثير مما تظنون ، مساهمتى ومساهمتنا نحن جميعا الكتاب . لا ينبغى أن يهتم بنا أحد هذا الاهتمام ولا أن نؤخذ هذا المأخذ الحرفى ، لا أنا ولا ما أسميه نحن الكتاب . إننا لا نساوى هذا . أنتم تعرفون ، أو على الأصح لا تعرفون ، فيما أخشى ، أننا نترك رسالاتنا كالطائر دون أن يأخذ حذره يسقط الزبل فى طيرانه .. !

انظروا إلى الحياة .. لا إلينا ولتحملونا على احترامكم إذ تتصرفون وحدكم من غيرنا . وإذا كان أحدكم سوف يضيع على كل حال ، فمن

الأكرم أن يضيع وحده بدلاً من أن يضيع وهو يسير على أعقاب شخص آخر .

أما طبيعة العمل الفنى ، فقد كنت قد ذكرت أن هناك بعض الكتاب ممن يدفعهم الحب إلى الخلق الفنى، وقلت إن البعض الآخر تدفعهم إلى العمل الفنى « ضرورة للخلق » . إن هذا الأسلوب الأخير ، أسلوب الضرورة الحتمية للخلق هو أسلوبى بالفعل .

إن هناك عظمة فى صنع عمل ما يفعل الحب ، وهناك عظمة فى فعله ، بكبرياء : وفى معرفة هذه « الضحكة القوية » ضحكة أنصاف الآلهة الراضين عن أنفسهم ، بعد القيام بهذا العمل ، هذه اللامبالاة التى طالما استرعت الأنظار ، فى الطبيعة الخلاقة ، يمكن أن تكون لامبالاة الرجل الخلاق الذى يمزق نفسه فى سبيل أن يصنع ثماره ، لأن تلك هى وظيفته ، ولكنه لا يحب الناس ولا يحرص على حبهم ، ولا على إعجابهم ، ولا حتى على احترامهم له ، ولا يتملق نفسه أيضاً نتيجة لكراهيتهم له ، إذ لا يعلق أهمية عليهم ولا على نفسه ، ولا على عمله ، بل يولّد مسوخه وملائكته الداخلية : دورا بعد دور ، دون بهجة ، ولا حزن ولا كلل ، لأنه مخلوق لهذا ولا يمكن إلا أن يفعل هذا ، وسوف يتسمم إن لم يتخلص منها ، وهذا الأسلوب أيضاً لا تعوزه العظمة ، هذا هو أسلوبى على أى حال . ولا أريد غيره .

أريد فى النهاية أن أقول كلمة أخيرة عن موقفى بإزاء العالم . فعندما كنت فى السادسة عشرة من عمرى ، ألقيت أمام الجمعية

الأدبية فى كليتى ، محاضرة بعنوان « القبول » وماذا فعلت ، منذ هذا الوقت حتى الآن ، طوال سنين حياتى كلها ، إلا أن أقبل ؟ أن أقبل الآخرين ، أقبل نفسى ، أن أقبل ظروفى : أقبل وأنا أوافق . إن هذ القبول ، وهذه الموافقة ، للطبيعة ولما يسمى اليوم بالوضع الإنسانى ، هو جوهر ما كنت عليه ، وما فعلت ، ومنذ بكورة شبابى ، كان هناك فى داخلى دائما ، شىء فى أبعد الأعماق غوراً ، يردد ما عبرت عنه إحدى الشخصيات المجهولة فى فقرة من فقرات يوربيدس : « ليس هناك شىء واحد مقدور ينبغى أن يبدو لنا قاسيا » وهو ما عبر عنه ماركوس ـ أوريليوس بنفس الألفاظ تقريباً : « أيها العالم إننى أريد ما تريد .

كل ما يحدث لى ، يحدث لى من قبيل العدل » وما قاله نيتشه : « الإجابة على الحياة بكلمة نعم » . إننى الآن أعيش فى عالم قاس صلب ، حيث كل ما أراه ، حتى مدى البصر ، موصوم بالميسم الثلاثى للجنون والدناءة والبشاعة ومع ذلك فإن انضمامى للعالم ، وقبولى له ، يجعلنى اليوم ارتعد ، لتلك العبارة التى كانت تهزنى ، بشكل غامض غير مفهوم ، عندما كنت على عتبات العشرين من عمرى . هى عبارة يقولها أوديب ، فى مسرحية « أوديب فى كولونا » . إن أوديب عجوز ، ضرير ، قد انتزع عنه تاجه ، هائم على وجهه ، على يقين من أنه مجرم قد انتهك حرمة المقدسات . وهو يقول : « على الرغم من آلامى ومصائبى فإن شيخوختى ، وعظمة روحى تجعلنى أرى كل شىء طيباً »! هل هذه «الكلمة» وهى كلمة لا سبيل إلى الهرب

منها « حكمة » يحتقرها الغرب الحديث احتقاراً لا نهاية له ؟ فلنتأمل تلك الحكمة التى عرفتها ، وعبرت عنها فى الفن ، كل العواطف الإنسانية ، وتحكمت فيها : تلك الحكمة التى يبتعثها لنا سينيكا مثلاً وهو الذى عرف كيف يكون فيلسوفا وكاتبا مسرحيا ، سينيكا الذى عاش فى عالم فكر فيه كما كتبت عنه أنا نفسى فى يوم من الأيام : عالم بلا إله : عالم بلا عدالة ، نهائية ، عالم بلا قوانين ، عالم بلا إرادة .. عالم بلا قناع ولا ضباب ، عالم توجد فيه الأشياء بلا ظلال ، أيها العالم كم أنت ـ على هذا النحو ، وعلى هذا النحو فقط ـ كم أنت جدير بالإنسان »

* * *

لا ، ليس ما يقوله مونترلان صحيحا ، هنا ، فإذا كنا قد أصغينا إلى ما يقول فإنما لنرى كيف يفكر رجل مثله ، باح عن ذات نفسه بكل ما فى وسعه من الصدق ، كيف يتامل العالم كاتب « عريق المحتد » نطق بما يدور فى خلده من افكار لعلها تنتمى إلى ماضٍ لا رجعة له ، ولعلها ايضاً تبعث حية وشرسة فى هذه الأيام التى تتفشى فيها التفرقة والياس ونعرات التفوق العرقى او العقائدى او الطبقى ، ويعود العنف والقتل هو الحكم والمرجع .

ولكى نحسن مقاومة هذه الأفكار ، ومثلها ، ودحضها .

لا .

إن العالم الجدير بالإنسان حقا هو العالم الذى تسطع فيه شمس العدالة بأكبر قدر ممكن من السطوع ، وشمس المعنى أيضاً . عالم يعرف قدر الكرامة الإنسانية ، وتتدخل فيه إرادة الإنسان لكى تسير مصائره ، حتى لو عرفنا هذا العالم « من غير قناع ، ومن غير ضباب » بل على الأخص إذ نعرفه بلا تمويه ولا تضليل ولا ظلالٍ من التعمية ، عالم ليس علينا أن نقبل ما فيه من حمق وحيف وعبثية ، بل علينا أن نجهد لكى نبث فيه ذكاء ونَصَفَة ودلالة .

هو العالم الذى سوف يتجاوز ، فى النهاية ، أعراف الصمت المعتمة وفقدان المغزى ، إلى ساحة مضيئة يمكن فيها أن يتم فعل الرفض ، والتمرد .

هو العالم الذى تسوده وتحكمه عقلانية التفتح وسماحة التعددية ، وحماسة الإرادة للتنوير .

بوريس باسترناك
من الموسيقى إلى المستقبلية

بوريس باسترناك

سنوات الصبا والشّباب

بوريس باسترناك من أشهر كتاب عصرنا ، ومع ذلك فالمعروف عنه ، عندنا مازال قليلاً .

الحوار الذى نتابعه هنا مستخلص من الكتاب القيم الذى كتبه عنه ميشيل أوكوتيرييه Michel Aucouturier لم نتدخل فى الحوار إلا بالتنسيق والإعداد الذى تقتضيه صياغة مادة غنية على قدر من العمق والتركيز * .

باسترناك أولاً وقبل كل شيء شاعر عظيم ، قبل أن يكون روائيا ذا شأن عظيم . وقد ولد فى عام ١٨٩٠ وظهرت أولى أشعاره فى ١٩١٣ وكتب مجموعته الشعرية الأولى « فرس فى السحب » فى عام ١٩١٤ ثم أقام فى الأورال حيث كتب مجموعته الشعرية الثانية « من فوق الحواجز » ، وصدرت فى سنة ١٩٢٢ مجموعته الشعرية الرائعة « اختى الحياة » ووصل بها إلى مكانة عالية فى الأدب الروسى بعد الثورة ، وكان على اتصال وثيق بشاعر الثورة الأول مايكوفسكى ، وفى ١٩٢٣ صدرت له « موضوعات وتنويعات » ثم «مرض خطير» ، وفى السنة التالية كتب باسترناك مجموعات متعاقبة من القصص ، والأشعار ، حتى أوفد إلى المؤتمر الدولى للكتاب فى باريس فى ١٩٣٥

Michel Aucouturier, Pasternak Par lui- même, Seuil, Paris, 963

وكان ظهوره فى المؤتمر الثالث لاتحاد الكتاب السوفييت آخر مناسبة برز فيها باسترناك فى الحياة العامة ، عاد بعدها إلى بيته الريفى فى بيريديبلكينو وهى ضاحية من ضواحى موسكو ، حيث عكف سنين طويلة على الترجمة الشعرية التى يسلم النقاد جميعا بأنها على أرفع مستوى من الترجمة الخلاقة ، فترجم « هاملت » « وأنطونيو وكليوباترا » « وروميو وجوليت » « وعطيل » « وفاوست » وغيرها ثم عاد إلى الحياة العامة فى ١٩٤٦ وبدأ كتابة روايته الذائعة الصيت «الدكتور زيفاجو» التى أعلن انتهاءها فى ١٩٥٤ وكتب بعد ذلك بسنتين « مقاله فى الترجمة الذاتية » ثم «عندما يصفو الجو» وسلم روايته زيفاجو إلى مجلة نوفى مير Novy Mir وإلى الناشر الإيطالى فلترينيللى Feltrinelli فظهرت ترجمتها الإيطالية فى ١٩٥٧ ومنحته الأكاديمية السويدية جائزة نوبل فى أكتوبر من ١٩٥٨ .

وقصة باسترناك وجائزة نوبل أشهر من أن نشير إليها هنا .

ولكن المهم أن نشير إلى موقفه المأساوى إذ رفض الجائزة « نتيجة للدلالة التى يعطيها المجتمع الذى يعيش فيه لهذه المكافأة » .. ثم أعلن تعلقه بشعب بلاده وماضيها المجيد وحاضرها ومستقبلها فى رسالة مؤثرة إلى خروشوف ، عندما كان مهددا بالنفى ، وقال إن « رحيله خارج حدود وطنه يعدل الموت » ولكنه فى نفس الوقت أكد أن الناس الذين يعرفونه ، يعرفون أيضاً أنه ما من شىء فى العالم يمكن أن يرغمه على أن يتصرف على ضد ما يعتقد .. وأن هذا هو الوضع ، فى هذه المرة أيضاً .

مات باسترناك بعد ذلك بعامين ، فى مايو ١٩٦٠ واجتمع حول قبره مئات من المجهولين بعد أن دفن كما يدفن أغمار الناس ، وظلوا واقفين ينشدون أشعاره بعد أن طواه التراب .

وأيا كانت أراء باسترناك ، وأيا كان موقفه الفكرى ، سواء كنا نتفق أو نختلف معه فإنه بلا شك من أعظم شعراء عصرنا ومن واجبنا أن نتعرف ـ ولو قليلاً ـ هذه الشخصية الفذة فى تاريخ الأدب العالمى .. ولعل بضع أبيات من شعره الأخير من شأنها أن تلقى جانبا من الضوء على شخصية هذا الشاعر العظيم : « أيتها الطبيعة ، أيها العالم ، يامحراب الكون .. أريد أن اتتبع مسارك ، حتى النهاية ، ودموع الاستمتاع فى عينى ، وتستأثر بى رجفة مقدسة ، أريد أن أصل إلى قلب الأشياء .. فى كل نواحيها ، اتلمس طريقى فى عمل القلب وفى اهتزازاته .. أريد أن أصل إلى جوهر الأيام الخوالى ، إلى مصدرها ، حتى النخاع ، حتى السفح ، حتى الجذور .. أريد أن أحيا .. أن أفكر .. أن أحب .. وأن أكتشف » .

● سؤال : هل تسمح لنا بأن تروى لنا شيئا من أولى ذكرياتك ، عن هذا العالم الذى يبدو لنا الآن كأنه عالم لا يمت إلينا بصلة ما ، كأنما طواه التاريخ البعيد . وأقصد العالم الذى نشأت فيه ، فى أواخر القرن التاسع عشر ؟

باسترناك : نعم ، اذكر شيئاً من هذا القبيل ، لا ينمحى من ذاكرتى . أعتقد اننى كنت عندئذ فى الخامسة من عمرى ، وقد اتيح

لى فيما بعد أن أتحقق من تاريخ هذه الليلة بالضبط . كان ذلك فى ليلة ٢٣ نوفمبر ١٨٩٤ وفى هدأة الليل ، أيقظنى من نومى ألم حاد فادح لم أشعر به من قبل ، بمثل هذا التوهج . وندت عنى صرخة ، وأجهشت بالبكاء من الروع والفزع ، ولكن الموسيقى كانت تكتم صوت بكائى ، ولم يسمعنى أحد إلا عندما انتهت مقطوعة الثلاثية التى أيقظتنى من النوم .. وانفرجت الستارة التى كانت تحجب غرفتى ، والتى كنت أنام وراءها ، وظهرت أمى ، وانحنت على وسرعان ما هدهدت مخاوف وطايبتنى ، لاشك أنهم ذهبوا بى ليرانى الضيوف ، أو لعلنى رأيت غرفة الصالون من فرجة الباب المفتوح .

كانت الغرفة تعبق بسحب الدخان ، وكانت الشموع تتخايل وتطرف كما لو كانت عيونها تختلج من الدخان ، وكان نورها يقع على خشب فيولينه أو فيولينسيل فيلمع ويومض ، وبدا البيانو أسود ، والسادة فى ملابسهم السود . أما السيدات بأكتافهن العارية ، فقد كان يبدو أن ثيابهن تتفتح عن أكمامها فيظهرن كالأزهار تنبثق من بين باقات الأعياد . وكان هناك شيخان أوّ ثلاثة يختلط شعرهم الأبيض بحلقات الدخان ، وكان منهم شيخ ظلت صورته تعبر حياتى كلها ، وبخاصة لأن أبى رسم صوراً لمؤلفاته ، وكان يزوره كثيراً ، ويكن له التوقير والتبجيل ، وكان بيتنا كله تسوده روحه ، وكان ذلك الشيخ هو ليو نيكولايفتش تولستوى .

● هذه الصورة الرائعة تتيح لنا أن نؤيد ما نعرفه من تأثرك بتولستوى ، والواقع أن كثيراً من النقاد يرون أكثر من صلة بين روايتك « الدكتور زيفاجو » وبين أعمال تولستوى ، ولكن هذه قصة أخرى قد يتاح لنا أن نعود إليها فيما بعد ، وقد اعترفت بتأثير تولستوى عليك ، بعد تأثرك بوالديك ، كما أقررت بتأثير موسيقيين مثل سكريابين وشعراء مثل بلوك وماياكوفسكى . والنقاد يتعرفون فى شعرك وفى رواياتك اتجاهات متعاقبة تبدأ من الرمزية إلى المستقبلية ، ومن الشعر الاجتماعى الاشتراكى إلى الرواية المسيحية .. وإن كان المسلم به على أى حال أنهم جميعا يتعرفون من خلال كل هذه الاتجاهات ، الوجه الأصيل الحق لبوريس باسترناك .

من الوقائع المسلم بها فيما نظن أن الطفل هو الذى يصنع الرجل ، ونحن نعرف أن والدكم ليونيد باسترناك كان معاصرا وصديقا لمجموعة من المصورين قطعوا الصلة بالفن الاجتماعى والقومى الأكاديمى الذى كان سائداً فى روسيا ، حوالى عام ١٨٩٩ وشقوا الطريق أمام الاتجاهات الحديثة فى الفن ، ونحن نعرف أيضاً أن والدكم كان رساما بارعا ممتازا ، ونعرف أيضاً أن والدتكم كانت عازفة مجيدة على البيانو ، وأنها عند زواجها تخلت عن مستقبل واعد

باهر فى العزف على البيانو ، وأنها كانت عاملا مؤثرا حاسما فى تطور حياتكم الفنية . فقدلقنتكم أول دروس البيانو ، وقد كان للموسيقى كما هو معروف ، دور هام فى حياتكم وأعمالكم الفنية ، بل كانت الموسيقى هى اللغة الفنية الأولى التى أفدتم منها قبل أن تفرغوا للشعر والرواية .

باسترناك : فى البيت ، كنت معتادا على البيانو الذى كانت أمى تعزف عليه بفن وبراعة ، كان صوت البيانو يبدو لى جزءاً لا ينفصل من قوام الموسيقى نفسها ، ولكن أصداء الآلات الوترية ، وبخاصة فى مجموعة من موسيقى الغرفة ، كانت غريبة على . وكانت نبراتها تهزنى كأنها نداءات استنجاد وصرخات طلب للغوث حقا ، كأنها نذر كارثة تأتينى من خارج الأبواب .

● سؤال : يخيل إلينا أن ما تصفونه بأنه «نداءات استنجاد» إنما هو فى الواقع ما يمكن لنا أن نستشف منه تناقضا بين الجديد والقديم ، بين ما اعتدتم عليه وما يقتحم عليكم حياتكم .. بين نبرة البيانو الذى ترون فيه عنصرا أساسيا بل جوهريا من الموسيقى وبين نبرات جديدة ، أى باختصار ، بين التجديد والتقاليد ، بين متطلبات العصر النامية وبين موروثات الماضى الراسخة .. وقد يكون فى ذلك أيضاً تفسير من تفسيرات مضمون عملكم الفنى كله .. فهل ترانا محقين فى هذا التخريج ؟

باسترناك : إننا جميعا ، قد أكتشفنا التقاليد . ونحن جميعا ، كنا نتلقى من التقاليد وعداً بالأصالة . ونحن جميعا ، رأينا هذا الوعد يتحقق ، على طريقتنا .

● سؤال : نعم ، إن الأثر الذى تتركه التقاليد يبدو عندكم دائما مصدر الأصالة والتجديد ، وإذا كانت أولى مظاهر هذا التناقض المثمر ، إن صح لنا هذا التعبير ، قد بدت عندكم فى هذا التناقض الغريب الذى أحسستم به بين نبرة البيانو ونبرة الآلات الوترية فى الموسيقى ، فهل لنا أن نعرف منك طرفاً من خبرتكم بهذا الفن العظيم ، وتطور العلاقة بينكم وبينه ؟ هل لكم ، مثلا ، أن تقصوا علينا كيف تعرفتم على سكريابين ؟

باسترناك : كنت فى الثالثة عشرة ، وأنا فى منزل بالريف ، عندما سمعت سكريابين يؤلف على البيانو سيمفونيته الثالثة ، وكان سكريابين يستأجر الفيلا المجاورة للمنزل الذى كنا نقيم فيه .. ياالهى .. أى موسيقى ! كانت السيمفونية تتزلزل ، وتتوهج ، دون أن تتوقف ، كأنها مدينة تحت قصف المدافع ، وتنبثق من بين الأطلال لكى تستعيد تشييد صروحها من جديد .. كانت تفيض بالمادة التى تعالجها الممارسة والصنعة الدءوب حتى حد الجنون ، ولكنها جديدة كالغابة التى تتضوع فيها أنفاس الحياة والنضارة فى زينتها الصباحية من أوراق الشجر ، فى هذا الربيع من سنة ١٩٠٣ وليس

من سنة ١٨٠٣ .. !! ـ أليس هذا صحيحا .. وغريباً ؟ ـ وكما لو أن لم يكن فى هذه الغابة ورقة واحدة مصبوغة ، ولا لوحة واحدة ، مرسومة كذلك لم يكن فى تلك السمفونية أدنى شيء من عمق زائف ، أو من نغمة توقير عالية ، بل كانت فيها القوة الفاجعة لما يتخلق ويتكون ، ساخرة من كل ما هو قديم بالٍ .. كانت فيها جسارة تبلغ حد الجنون ، تبلغ حد العبث الصبيانى ، تلقائية وعفوية وحرة فى دعابة وعبث ، كأنها ملاك ساقط ..

● وبذلك كشف لكم سكريابين معجزة العفوية والتلقائية ، وزلزل العادات التى كانت قد ابتدأت تتخذ عندكم شكل التقاليد الراسخة .. ويخيل إلى أن هذا النمط من التطور الفنى هو الذى سوف نلتقى به عندكم فى خلال عملكم الفنى كله ، واعنى بذلك الانتقال من الكمال التقاليدى إلى التلقائية والعفوية ثم بلوغ حد الكمال فى المنهج الجديد والتخلى عنه بعد ذلك للأخذ بأسباب خبرة فنية جديدة . الا يمكن أن نرى إرهاصا لذلك كله فى أنكم عندما بلغتم الثامنة عشرة كنتم قد وصلتم إلى درجة عالية فى الموسيقى بل كنتم قد كتبتم الموسيقى ، وكان سكريابين نفسه يشجع هذه الموسيقية التى رآها مكتملة ، ولكنكم فجأة ، تخليتم عن ثمار ست سنين من العمل المتواصل فى رعاية هذه الموهبة وتنميتها والوصول بها إلى تلك الدرجة

العالية ؟ لقد قلتم إن السبب فى ذلك أنه لم تكن لديكم الأذن « الموسيقية » الكاملة ؟

باسترناك : لم تكن لدى تلك المقدرة على أن أحدس طبقة أية نوتة موسيقية منعزلة ، مأخوذة هكذا على سبيل الاعتباط ، بالصدفة

● سؤال : (يقاطعه) ولكن هناك مؤلفون موسيقيون ذائعو الصيت لم تكن لديهم هذه القدرة . (مستدركا) ولكننى أفهم ذلك لديكم بالذات ، وأتصور أنكم لم تكونوا لتتقبلوا عملا فنيا يستغرق الحياة بأكملها مالم تتوفر له الأداة الكاملة والقدرة الكاملة .. ولكننى أحب أن أعود مرة أخرى إلى هذا العالم القديم الذى دارت فيه أحداث طفولتكم . لهذا العالم سحر غريب علينا الآن . فقد أوشك أن يكون من صور التاريخ التى عفا عليها الزمن بلا رجعة ، على رغم قرب العهد به نسبيا .. نصف قرن أو يزيد قليلاً يفصل بيننا وبين هذا العالم ، لكنها تبدو لنا هوة فاغرة عميقة ، كأنما تفصل بيننا وبين هذا العهد عصور متطاولة .. واغفروا لى هذا الاستطراد فكيف كانت تبدو لكم موسكو ، مثلا ، فى هذا العهد ؟

باسترناك : كنا نسكن حيا من أكثر أحياء موسكو شعبية ، شوارع تفيرسكييه ـ ايامسكييه وميدان ترويتيا والأزقة المجاورة لشارع تزفيتنوى وكانوا دائما يمسكوننى من يدى : لم يكن ينبغى أن

أعرف هذا ، لم يكن يصح أن أسمع ذلك . ولكن الخادمات والمرضعات لم يكن يستطعن الوحدة بالطبع ، وكان يحيط بنا مجتمع كامل متضارب الألوان . ومن هذه الاتصالات بالشحاذين والحجاج ، من هذه الجيرة مع عالم الأشقياء ، وحكاياتهم ، ونوبات الهستيريا التى تعتريهم فى الشوارع المجاورة ، من كل ذلك توالدت عندى ، قبل الأوان ، وطيلة أيام عمرى ، شفقة من شأنها أن تثلج الدماء خوفا وفزعا ، شفقة بالمرأة ، وشفقة أخرى أعصى على الاحتمال لا تكاد تطاق ، على والدى اللذين سوف يموتان قبلى ، وهما اللذان يجب على أن أخلصهما من عذاب جهنم بأن أفعل شيئاً عظيما وغريبا ومضيئا إلى حد خارق .. هذه كانت ذكريات طفولتى عن موسكو .. عن قصص الحجاج إلى مزارات موسكو ومقادسها ، والحكايات الشعبية الدينية .. وفى ربيع عام ١٩٠١ ـ عندما كنت فى الحادية عشرة ـ كان يعرض فى حديقة الحيوانات مجموعة من النساء الأفريقيات من « داهومى » . فكانت الصورة الأولى للمرأة عندى ترتبط بصورتهن :

هذه الكومة العارية ، هذا العذاب المتلاصق فى صفوف وثيقة ، هذا الموكب القادم من مناطق استوائية ، على أنغام الطبول .. ولكن مقدم القرن الجديد ، فى ذكريات طفولتى ، اقترن بتغير كل شىء كما لو كان ذلك بفعل عصا سحرية . كان جنون « الأعمال » الذى يسود فى عواصم العالم الكبرى قد استحوذ أيضا على موسكو .. وكانت الشركات العقارية ، سعياً وراء الأرباح العاجلة ، قد أخذت تبنى ،

بحماس ، بيوتاً جديدة لتدر الأرباح ، وفى كل الشوارع كنا نرى صروحاً عملاقة من الطوب ترتفع نحو السماء . وقد كبرت واستطالت دون أن يدرك ذلك أحد . وكانت موسكو تتجاوز فى ذلك سان بطرسبرج . كانت تفتح عهداً جديداً للفن الروسى ، فن مدينة كبرى ، فتيا ، حديثا ، عصريا ..

● سؤال : وفى هذه الاثناء ، إذا لم أكن مخطئا ، أى فى حوالى ١٩٠٥ بدأتم تكتشفون الشاعر الروسى العظيم بلوك ، كما قلتم ، عن طريق أشعاره « الحضرية الثورية » وأظننى محقا إذا رأيت فى ذلك علامة على أنكم بدأتم تتركون مرحلة الرومانتيكية التى كانت تعد من التقاليد الفنية فى سنى صباكم الأولى ، وأخذتم تخطون أولى خطواتكم نحو عالم جديد مجهول .. بم كانت تتميز أشعار بلوك كما رأيتموها فى تلك الفترة ؟

باسترناك : صفات ونعوت عن غير موصوف ولا منعوت ، أفعال من غير فاعل ولا مبتدأ ، لعب محاورة ومداورة بين شخوص وأشباح تمر خلسة ، انفعال ، وهزات متعاقبة .. تلك كانت أشعار بلوك .. وكم كان هذا الأسلوب متسقاً مع روح العصر ، خفيا ، سريا ، كامنا ، لم يكن يخرج من السراديب ، يلجأ فى التعبير عن نفسه إلى لغة المتآمرين . الشخصية الرئيسية فيه هى المدينة ، والحدث الرئيسى فيه هو الشارع .

● سؤال : هذا يذكرنا بما حدث لكم قبل هذا التاريخ بسنتين ، عندما وجدتم أن موسيقى سكيريابين لا تنتمى إلى سجلات الموسيقى المتحجرة ، بل وثيقة الصلة بعالم الغابة التى تجيش بالحياة ، بعالم الطبيعة المتجددة فى الربيع ، حتى ليخيل إلينا أنكم لم تجدوا فى أشعار بلوك شيئا ينتمى إلى الأدب ، بمعناه المعروف ، بل ينتمى أساساً إلى عالم المدينة الحديثة المنقلبة .

باسترناك : ما هو الأدب بالمعنى الشائع ، بالمعنى الجارى لهذه الكلمة ؟ هو عالم البلاغة ، عالم الأقوال المأثورة ، والعبارات المصقولة ، والأشخاص الجديرين بالاحترام الذين راحوا يرقبون الحياة منذ شبابهم ، حتى إذا استتبت لهم الشهرة تجاوزوا ذلك إلى التجريدات ، والتكريرات ، والتسويغات العقلية الجافة . وفى مملكة الصنعة الراسخة هذه ، هذه المملكة التى لم تعد تسترعى الانتباه ، نتيجة لذلك بالذات ، فى هذه المملكة عندما يأتى شخص ليفتح فمه ، لا لأنه يحب الآداب ، بل لان لديه شيئا يقوله ، فإن ذلك يؤتى بأثر كأنه الثورة ، كما لو كانت الأبواب تنفتح عن مصاريعها لكى تغوص فى أعماقنا الضجة التى تصنعها الحياة فى الخارج ، كما لو لم نكن أمام رجل ينقل إلينا أخبار ما يجرى فى المدينة ، بل نحن أمام المدينة نفسها ، تعلن عن وجودها من فم رجل تلك كانت الحال مع شاعرنا بلوك .

● سؤال : وعلى ذلك فإن أعمال بلوك ،فيما نرى ، تضم هاتين العاطفتين اللتين رأينا وقعهما عليك منذ البداية : نداء الفن الملح الطاغى من ناحية ، ونداء المدينة القلقة ، بشوارعها وأحداثها وسكانها من ناحية أخرى ، ولكن هذا التاريخ لا يمكن أن يمر بنا دون أن نتوقف عنده وقفة قصيرة فلا شك أنكم فى سنة ١٩٠٥ ، وكنتم فى الخامسة عشرة من العمر ، رأيتم المظاهرات الشعبية الصاخبة تصطدم بقوات فرسان البوليس ، والطلبة يلوذون بحرم الجامعة احتماءً من المظاهرات المناهضة للثورة ، والأحياء العمالية فى موسكو وقد قطعتها المتاريس .. باختصار ثورة ١٩٠٥ . ولا شك عندى أن ميولكم كانت كلها مع الثورة .. ولكننى أعتقد أيضا أن هذه الثورة كانت تعنى عندكم شيئا خاصاً .. ولعلنا نستشف هذا المعنى من روايتكم « الدكتور زيفاجو » .

باسترناك : نعم .. الثورة بالمعنى الذى أعطته إياها الطبقة المتوسطة .. الثورة كما كانت تتصورها الشبيبة الطلابية فى ١٩٠٥ ، وقد كان هؤلاء الطلبة هم كبار المعجبين بالشاعر بلوك .

● سؤال : أى فى ضوء الأفكار الليبرالية التى كانت تسود الانتليجنسيا الروسية فى تلك الفترة . هذا واضح .. ونحن نعرف أنكم قد انضممتم بعد ذلك فى نهاية دراستكم

الثانوية ، إلى حلقة فنية صغيرة كانت تعرف باسم « سيرداردا » حيث كانت لك شهرة بالبراعة الموسيقية ، ونعرف أن أولى علاقاتكم بالأدب بدأت فى هذه الفترة فى عام ١٩٠٩ .

باسترناك : كانت تلك هى الفترة التى كان فيها كل لقاء مع الأصدقاء يفتح أمامنا هوة « عميقة » وكان فيها كل منا ، بدوره يفضى إلى الآخرين بكشف جديد . كنا نذهب لنوقظ أحدنا الآخر من النوم ، فى قلب الليل . وكانت الحجة التى نتعلل بها تبدو لنا دائما ملحة إلى آخر حد ، مسألة حياة أوموت .. وكان ذلك الذى نذهب لنوقظه يتضرج خجلاً لأننا وجدناه نائما .. كما لو كان يخجل من ضعف فيه كشف عنه اللثام سهوا .. وكنت أعطى بضع دروس أتلقى عنها أجراً تافهاً مخزيا ، حتى أتجنب طلب المال من والدى .

وفى الصيف عندما كانت تسافر أسرتى ، كنت أبقى فى موسكو ، لا أعيش إلا من مواردى التى أكسبها بعملى . وكنت أدفع ثمن هذا الوهم بأننى مستقل ، ثمنا فادحاً من التقشف ، حين كان الجوع يكمل كل شىء آخر ، فيصبح الليل نهاراً فى الشقة المهجورة . وكنت فى تلك الفترة أسوف قطيعتى بالموسيقى ، فقد أخذ الأدب يختلط بالموسيقى عندئذ .

باسترناك بين الموسيقى والأدب

كان باسترناك قد شب فى بيئة المثقفين والفنانين الروس فى مطلع

القرن العشرين ، فقد كان أبوه فناناً تشكيليا مرموقاً ، وكانت الموسيقى فى صباه كشفاً وصدمة وهمّا مشاغِلا ،لكنه أدرك أنه لن يستطيع أن يعطى الموسيقى حياته كلها ـ كما ينبغى أن يعطى الفن . أخذ الشعر بمجامع قلبه ، وكان للشاعرين بلوك ، وأندريه بييلى ، وللشاعر الألمانى العظيم ريلكه أثر حاسم عليه .

يتواصل الحوار بين باسترناك وميشيل أوكوتربيه :

● سؤال : كان بييلى زميل بلوك وأخاه الروحى ، وكان من ورثة سولوفيف . ولكنه كان أيضا من رواد الاتجاه المستقبلى ، والشكلى ، والنثر الفنى الذى اشتهر فى أوائل العهد السوفييتى . وكان ملهما لحلقة من الدراسات تشتغل أساساً بمسائل الشكل والأسلوب اليس كذلك ؟ .

باسترناك : هذا صحيح . وأذكر محاضرة لى ألقيتها فى عام ١٩١٠ فى حلقة دراسات بييلى . وكان الموضوع الذى اخترته لها هو موضوع « الرمزية والخلود » أذكر أن الفكرة الرئيسية لهذه المحاضرة يمكن تلخيصها الآن فى أن الفنان إنسان فانٍ ، مثلنا جميعا ، ولكن سعادة الوجود التى يحسها الفنان هى شىء خالد . ويفضل أعمال الفنان يستطيع الآخرون أن يحسوها بدورهم بعده بمائة عام ، بنوع من الاندماج فى الشكل الشخصى الحميم الذى اتخذته إحساساته الأولى .

● سؤال : هذه الفكرة التى عبرتم عنها منذ الشباب الباكر هى الفكرة نفسها ، بعد تطور طبيعى ، التى نجدها عند فيدينيابين أحد شخصيات روايتكم الكبيرة « الدكتور زيفاجو » . فنحن نجد فيدينيابين يقول إن « الخلود هو اسم أخر للحياة ، اسم أكثر توكيداً » . والمفهوم فى هذا السياق أن الخلود ليس إلا الشكل الحاد لسعادة الحياة التى يحسها الشاعر أو الفنان فى الخلق الفنى ، ويعبر عنها من خلال العمل الفنى .. وأعتقد أن لنا الحق فى أن نعتبر كلمات فيدينيابين هنا هى التعبير عن فكركم فى مسألة الخلود والموت .. كيف تجرى هذه الكلمات ؟

باسترناك : « إن الموت لا يوجد . ليس الموت من شأننا . أما الموهبة فنعم : نحن الذين اكتشفناها . الموهبة ، بأعلى واوسع معانيها هى هبة الحياة . قد يكون المرء ملحداً ، وقد يجهل المرء ما إذا كان الله يوجد وفيم جدواه ولكن المرء يعرف مع ذلك أن الإنسان لا يعيش فى الطبيعة بل يعيش فى التاريخ ..

● سؤال : وما التاريخ ؟

باسترناك : التاريخ ، كما يقول فيدينيابين : « هو العالم الثانى الذى أقامه الإنسان ، رداً على ظاهرة الموت بالاستعانة بالزمن وبالذاكرة .. » .

● سؤال : إنه إذن ليس التاريخ الجامد الخلو من الحياة الذى يتحمله ويبلوه الإنسان ، بل التاريخ الذى يخلقه الإنسان ، باتصال أعماله .

باسترناك : إن فيدينيابين يتساءل أيضا ما هو التاريخ ؟ ويجيب على هذا السؤال بأن التاريخ هو « تشغيل » الأعمال التى تقصد إلى توضيح سر الموت ، بإطراد ، والتغلب عليه فى يوم من الأيام . ولذلك يكتشف المرء اللامتناهى الرياضى والموجات الكهربية المغناطيسية ، ولذلك يكتب المرء السيمفونيات . التاريخ ، بهذا المعنى ، كان القدماء يجهلونه . كانوا يعرفون « الأبدية » المزهوة بنفسها المتباهية ، أبدية الجثث ، أبدية نُصُب البرونز وأعمدة الرخام . وقد كان ينبغى انتظار المسيح حتى يعيش الإنسان فى الخلق ، وبدلاً من أن كان الإنسان يموت فى الشارع أى فى العراء ، أصبح من حقه الآن أن يموت فى عقر داره أى فى داخل التاريخ مزوداً بالأعمال المكرسة لقهر الموت وعارفاً بهذه الأعمال . وحتى الآن كان المظنون أن أهم ما فى الانجيل هو المأثورات الخلقية والقواعد التى تتضمنها الوصايا . أما الجوهرى عندى فهو ماعبر عنه المسيح ، فى أمثال مستمدة من الحياة الجارية ، توضح الحقيقة على ضوء السياق اليومى للحياة ، وفى أعماق ذلك توجد فكرة أن العلاقات التى توحد بين الناس الفانين هى علاقات خالدة وأن الحياة رمزية لأن لها معنى .

● سؤال : إذن فالعمل الخلاق للإنسان هو معنى التاريخ عنده أو على الأصح معنى الخلود . هذه فكرة تعود إلى المسيحية الشرقية ، وقد كان من دعاتها أيضا ، على الإجمال ، بيرديائيف . فللإنسان دور ممتاز فى الخليقة عند

بيرديائيف أيضا . إن الإنسان يمكن أن يسهم - فى هذا الاتجاه - فى البعث والقيامة بمعنى الحد النهائى للعملية التاريخية . والإنسان بفضل التاريخ يصبح صانع خلوده . وليس فى ذلك كما هو واضح ، إبدال لعمل الإنسان بشخصه ، فالفكرة هنا ، فيما نراها ، تقتضى التضامن الوثيق بين الإنسان كشخص والإنسان كعمل وعلاقة .. والهبة التى تعطيها الحياة للفنان بالذات تجعله حياً بين الفانين ، وتضع على كتفيه عبئا كالعبء الذى حمله المسيح : أن يأتى إليهم بشهادة الخلود القريب الذى يقع فى متناول كل إنسان .

ولكن هذه الأفكار قد تطورت لديكم إلى صورتها الكاملة فى رواية « زيفاجو » وإن كانت قد تبدت فى أولى صورها منذ عام ١٩١٠ ، فإذا رجعنا إلى ذلك العهد الذى شهد أولى اهتماماتكم الأدبية ، بين سنتى ١٩٠٧ و ١٩١٠ وجدنا أن المدرسة الرمزية كانت هى السائدة فى الروسيا . وقد رفعت المدرسة الرمزية الشعر إلى أعلى مراتب الفنون الأدبية ، وجددت لغته ، وأعادته إلى أصوله الغنائية . وكان ثم نشاط محموم يدور فى الأوساط الأدبية التى تدين بالرمزية .. واعتقد أنك تعرفت إلى الشاعر الألمانى الكبير ريلكه فى تلك الفترة ؟

باسترناك : فى عام ١٩٠٧ .. نعم . عثرت فى مكتبة أبى على نسخة من كتاب « أعيادى » كان قد أهداها ريلكه أثناء إقامته فى روسيا ، إلى أبى ، وعندما علمت بعد ذلك بكثير فى سنة ١٩٢٦ أن ريلكه كان يعرف أعمالى ، ويتتبعها باهتمام فما كانت دهشتى لتكون أعظم ، لو أننى عرفت أن السماء نفسها تقرأ أعمالى ... فلم يكن ثم شيء أبعد عن ذهنى من أن أتصور إمكانية حدوث شيء مثل هذا ، منذ أن بدأت واستمرت عبادتى لريلكه بل كانت هذه الإمكانية نفسها مستبعدة سلفا ، ومنذ عرفت ذلك أصبحت هذه الفكرة تهدد بالاضطراب فكرتى عن حياتى نفسها وعن الاتجاه الذى كانت أتخذه لها . لم أكن أشعر بمثل هذه العاطفة حتى بازاء بلوك . وقد كان بلوك عندى إلهاً . فقد كان بلوك شاعراً يتكلم بلغتى أنا . ولكننى بإزاء ريلكه ، ظللت دائما أعتقد أننى فى محاولاتى الأولى ، وفى كل نشاطى الفنى ، لم أكن أفعل إلا أن أترجم موسوعاته أو أدخل تنويعات عليها ، وأننى لم أكن أضيف شيئا إلى أصالته ، وأننى دائما كنت أسبح فى مياهه . إن اختلاف اللغات يزيد الشبه الظاهر بين الأعمال والأفكار والاتجاهات التى تعبر عنها هذه اللغة أو تلك .. ومن ثم يبدو لنا شيئان لا مقارنة بينهما ، كأنهما متماثلان ومتساويان ..

● سؤال : ولكن هذا الشعور بأنك لست إلا مترجماً لريلكه ، إلى درجة أن ينتابك الشك فى أصالة عملك هذا الشعور الخداع الذى نسلم جميعا بأنه خداع ـ فما من

شك فى نهاية الأمر فى أصالة أعمالكم ، هذا الشعور لابد يرجع إلى أساس ما ، ولعل أساس هذا الشعور هو تصوركم لعملية الترجمة نفسها . وبخاصة ترجمه الشعر التى لكم بها خبرة طويلة عميقة ..

باسترناك : إن المسافة بين قصيدة ما وبين ترجمتها ، أيا كانت هذه الترجمة ، هذه المسافة ، إن صح القول ، هى بذاتها شعر أفسح مجالا وأعصى على التعريف من أى من التعبيرين : القصيدة الأصلية وترجمتها ، ذلك أن الحقيقة التى يصفها كل من التعبيرين ، تقع فى حيز هذه الفجوة ، مليئة بالدلاله ولكنها مستخفية . إن العبور من لغة إلى أخرى هو أكثر من الذهاب من بلد إلى بلد . هو على الأصح خطوة من قرن لم يوجد فى الزمن ، إلى قرن آخر لا يوجد إلا فى الحلم .

● سؤال : إن هذا النقل إذن هو الشعر بذاته ، هذا التوتر الناقل ، كما قلتم بأنفسكم فى موضع ما .

ومعنى ذلك أن الترجمة لا جوهر لها إلا جوهر الخلق الشعرى نفسه . وريلكه . شاعر أجنبى ، ومن ثم فإن قراءته ، والنفاذ إلى عالمه ، والإحساس ـ كما قلتم أيضا ـ « بهذه النغمة الملحة فيما يقول ، وبلغته المطلقة الجادة التى تنطلق إلى الهدف مباشرة » هذا كله يعنى بالفعل ترجمته ، وتقليد لغته فى لغة أخرى ، أى القيام مرة أخرى بعمل خلاق جديد . بل هو فى ظننا تجاوز مرحلة القراءة

والإعجاب إلى مرحلة القيام بدور المنافس والقرين والند ، أى إلى مرحلة أن يتحول القارىء إلى شاعر ..

ولكننا توقفنا فى تتبع مجرى حياتكم ، وعلى الأخص شبابكم ، عند عام ١٩١٠ ؟

باسترناك : آه ... نعم . عام ١٩١٠ .. كانت تلك هى الفترة التى كنت أعتبر فيها محاولاتى الشعرية نوعاً من الضعف الذى يؤسف له ، ولم أكن انتظر من ورائها خيراً . وكان ثم رجل ، هو س . ن . دوريلين ، يساندنى بتأييده وتحبيذه . وكان السبب فى ذلك هو موهبته التى لا تقارن ، موهبة التعاطف . أما أصدقائى الآخرين فقد كانوا يرون فى موسيقياً كامل التكوين ، وكنت أخفى عنهم ، بكل حرص ، أمارات هذه العودة إلى عهد « الصبيانية » . وعلى العكس من ذلك ، كنت أمارس الفلسفة بحماسة متصلة دءوب ، وكنت أظن أننى سوف أجد فى الفلسفة ما يشير إلى ما يمكن أن أطبقه فى المستقبل .

● سؤال : نحن نعرف من ثم أن سكريابين شجعك فى هذا السبيل ، فقد كان سكريابين يشارك فى اهتمام الرمزيين بالفلسفة ، ونعرف أنكم فى سنة ١٩١٠ ، وبناء على تحريض منه ، تركتم كلية الحقوق إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب . كما نعرف أيضا أن الفلاسفة الذين كانوا يحظون باهتمام وإعجاب شباب الكلية الروس فى ذلك الحين هم برجسون وهوسرل والكانتيون الجدد الذين كانوا

يعملون فى جامعة ماربورج فى ألمانيا . ونعرف أيضا أنكم انضويتم تحت لواء « الكانتية الجديدة » وسافرتم فى صيف ١٩١٢ للدراسة فى جامعة ماربورج ، حيث عكفتم على دراسة الفلسفة ، ثم سافرتم إلى فينسيا ، وفلورنسه ، وبيزا .. فما هو الدرس الذى تعلمه باسترناك الشاب من هذه الرحلة ، إذا غفرتم لنا هذه الجرأة فى صياغة السؤال ؟

باسترناك : إن الجوهرى فيما ينقله الاتصال بالتصوير الإيطالى إلى كل منا هو الاحساس بوحدة ملموسة فى ثقافتنا ، أيا كان الشكل الذى يمكن أن تتخذه هذه الوحدة وأيا كان الاسم الذى يمكن أن نطلقه عليها . إن إيطاليا قد بلورت عندى ماتنتفسه منذ المهد ، دون أن نعرف .. فهمت مثلا أن الانجيل ليس كتابا لا مساس بنصه بقدر ما هو كراسة مذكرات للإنسانية .. وفهمت أن ذلك هو ما ينطبق أيضا على كل ما هو ثابت باق . فهمت أن تاريخ الثقافة هو سلسلة من المعادلات بالصور ، توجد بين حد جديد غير معروف وحد معروف - أما الحد المعروف الذى لا يتغير على طول السلسلة كلها فهو الأسطورة التى تستقر عليها التقاليد ، أما الحد غير المعروف ، الجديد أبدا ، فهو اللحظة الحالية من الثقافة .

● **سؤال** : نعم ، هذه صيغة أخرى للفكرة التى تتردد باستمرار فى أعمالكم فكرة التناقض المستمر بين التقاليد ، والتجديد .. لعل هذه الفكرة كانت من الدوافع التى حفزتكم

للانضمام إلى حركة المستقبلية التى كانت قد بدأت تظهر وتؤثر فى موسكو ، فى ذلك الحين . ومن المعروف أن المستقبلية فى ذلك الحين كانت تدعو إلى برنامج مندفع يتخذ نماذجه من المدينة الحديثة الصناعية بأضوائها الصاخبة وخطوطها الحادة وأنغامها المتلاطمة ، من سرعة السيارات الأولى والطيارات الأولى وأشباح السينما ومن اللعب بالسطوح والاحجام فى أولى لوحات التكعيبيين .. ولكن المعروف أيضا أن المستقبلية ما أن بدأت حتى أخذت تتفكك إلى أقسام ونزعات شتى وأنها كانت أقرب إلى أرض لقاء مشتركة ولكن مؤقته يجتمع فيها ، إلى حين وجيز ، طلائع جيل يؤمن بالقيم الفنية ويحس بنبض العصر الحديث فى الوقت نفسه .. فما هى النماذج الفنية التى كنتم تهتَدون بهديها ؟

باسترناك : كان ذلك هو الفن الجديد الذى يصنعه رجال مثل سكريابين ، وبلوك ، وبييلى . فن طليعى أصيل ومثير . كان هذا الفن مؤثراً وفعالاً إلى حد أننا لم نفكر فى استبدال شىء آخر به ، بل كنا نريد أن نكرره من البداية إلى النهاية لنكسبه قدراً أكبر من الصلابة ، بشكل أعظم حيوية ، وأكثر توهجا وشبوبا ، وأشد تماسكا.كنا نتمنى أن نعيده كله فى نفس واحد ، ولم يكن ذلك ممكن التصور إلا إذا صاحبه انفعال مشبوب . ولكن هذا الانفعال أدى بنا إلى وثبة أخرى

جانبية . وإذا بنا أمام شيء جديد . ومع ذلك فلم ينبثق هذا الجديد لكي يحل محل القديم ، كما قد يظن ، بل على العكس تماما ، كان الجديد يولد من الحماسة فى إعادة إنتاج نموذج .

● **سؤال ولكن ماذا كان فهمكم للمستقبلية ، بالاجمال ، فى ذلك الحين ؟**

باسترناك : إيقاع الحياه منتزعاً من وقع سيارة أجرة ، إيقاع الخلق مودَعاً فى مصنع فنى .. من هنا يجيء الفن المعاصر . تحوّل الزمن إلى أبدية ، هذا هو معنى الاختصارات المستقبلية ومن ثم فإن عضلات التكوينات المستقبلية الموجزة لم تكن تنتمى إلى الهيكل العضلى للعالم الحديث .. بل إن التكنيك « العصبى » (فى الظاهر) للمستقبلية ، يشهد بعصبية الهجوم الذى تشنه الغنائية على الواقع .

باسترناك بين الرمزية والمستقبلية :

● سؤال : ما تصور باسترناك للشعر ؟

باسترناك : الشعر هو لغة الواقع العضوى ، أى الواقع الذى يتضمن نتائج حية .

● **سؤال** : ولذلك فإننا نرى بوضوح أنكم لم تتابعوا الطريق المنطقى الذى اختطه الجناح المستقبلى المتقدم ، هذا الطريق الذى أفضى من التصور الموسيقى للغة ـ هذا التصور الذى أقامه الرمزيون فى البداية ، حتى انتهى إلى

نوع من أنواع العبارة الكلية المجردة بل للصوت المجرد الذى أصبح يعتبر قيمة فنية مستقلة بذاتها .

باسترناك : لقد كنت دائما أرى أن موسيقى الكلمة ليست ظاهرة صوتية وأنها لا تتكون من تناسق الحركات والسكْنات الصوتية مأخوذة على حدة ، بل تكمن موسيقى الكلمة فى العلاقة بين دلالة الجملة ورنينها . وكان همى الدائم وشغلى الشاغل هو المضمون ، كان حلمى أن تتضمن القصيدة بذاتها شيئا ما ، فكرة جديدة أو لوحة جديدة . ولم أفهم قط الأبحاث التى كانت يقوم بها بييلى مثلا أو غيره ، وهم الذين كانوا يحلمون بإعادة خلق اللغة من جديد . كنت أرى أن أروع الاكتشافات هى التى تأتت عندما كان الفنان مستغرقا فيما يكمن بداخله ، فلم يكن لديه وقت للتفكير ، بل كان عليه أن يقول كلمته الجديدة فى عجلة وتلهف بلغة قديمة دون أن يستطيع أن يتبين ما إذا كانت هذه اللغة جديدة أم قديمة .. أما بالنسبة لى ، فلست أحب أسلوبى حتى عام ١٩٤٠ ، كان هناك التفكك العام فى الشكل ، والفقر فى التفكير ، والشوائب والاختلالات فى الأسلوب كل ذلك لم يكن يعفينى من تبعته .. كانت أذنى قد أفسدتها عادات الاستقطار المسرف والتأنق البالغ التى كانت سائدة حولى .. وكان كل شىء يقال على نحو عادى يفلت منى بسرعة . وكنت أنسى أنه يمكن أن تكون للكلمات بذاتها معنى بغض النظر عن الزخرفات والبرقشات التى كنا نزينها بها .

● **سؤال** : هل يمكن لنا أن نعرف ظروف أول لقاء بينكم وبين مایاکوفسکی ؟ فنحن نعرف أن مایاکوفسکی كان من أبرز شعراء الحركة المستقبلية فى تلك الفترة .

باسترناك : كان ذلك بعد ظهور النزعة المستقبلية المركزية الدافعة كما كانت تسمى فى ذلك الحين وقد اقترن ظهور هذه النزعة فى شتاء ١٩١٣ بفضائح لا نهاية لها ، طيلة الشتاء ولم أكن أفعل شيئا ، طول الشتاء ، إلا أن أطيع نظام الجماعة مضحياً فى سبيل ذلك بما كان لدى من ذوق أو وعى . وفى ربيع ١٩١٤ ، فى خلال إحدى المناوشات بين الجماعات المستقبلية المتنازعة التقيت لأول مرة بمایاکوفسکی . كان ينطق « الألف » كما لو كانت « ياء » مما أدخل فى إلقائه صلصلة وطنينا كأنها تصدر عن صفيحة معدنية ، وكان ذلك من ملامح المهرجين . ولكن مایاکوفسکی كان يلعب بكل شىء .. فإذا كان أصدقاء مایاکوفسکی يلعبون دوراً ، كان مایاکوفسکی يلعب بحياته نفسها ويراهن بها . وكانت هذه السمة واضحة تثب إلى البصر دون أن يمس البصيرة أدنى نذير بموته . وبذلك كان مایاکوفسکی يلقى حواليه سحرا . ولكن العصر والتأثيرات التى كانت تقع علينا ، كلينا ، كانت تقرب بيننا . كانت بيننا أوجه تساوق وكنت أدرك ذلك . وفهمت أننى إذا تركت لنفسى العنان فلن تزيد أوجه التساوق هذه إلا قوة وشدة . ودون أن أصوغ المسألة لنفسى بهذا الوضوح فقد قررت ان اتخلى عما يثير أوجه التماثل هذه . ومن ثم فقد تخليت عن

الأسلوب الرومانتيكى . وعلى هذا النحو ولد الشعر غير الرومانتيكى .

● **سؤال** : نعم ولكن هذا الشعر الرومانتيكى ، كما تصفونه بعد أن تخليتم عنه وأنكرتموه خاصة فى كتابكم « خطابات من تولا » ، أخذ يزدهر من جديد ، فى وسط أنقاض الحرب الأهلية بعد الثورة ، وصحيح أن ماياكوفسكى هجر أيضا هذه النزعة ولكن داعيتها كان الشاعر ايسينين الذى كرس أسمه وموهبته لحركة « التصورية » ثم انتحر فى عام ١٩٢٥ ، وبذلك ختم بانتحاره عصراً مليئا حافلاً من عصور الشعر الروسى ، عصرا سادته عقيدة « الأنا » إذا صح القول . أما ماياكوفسكى فقد وجد فى الثورة طريقا للخلاص ولكن إلى حين . وتحت زعامته تحول « المستقبليون » إلى دعاة الشعر الجماهيرى ، النفعى ، الوظيفى ، أى شعر الدعاية للثورة وللنظام السائد ، ونحن نعرف أن ماياكوفسكى ، تحت شعار الثورة على المستقبلية أسس جبهة اليسار فى ١٩٢٣ وكانت هذه الجبهة تضم حواليه معظم الفنانين المهتمين بالأشكال الجديدة فى الفن ... أرجو أن تغفر لى تكرار هذه الوقائع التى تعرفونها حق المعرفة ، وإنما أريد أن أعرف رأيك الآن فى « جبهة اليسار » ، هذه الجبهة التى كنت انت من أعضائها فى سنة ١٩٢٣ .

- **باسترناك** : إن الفن الكاذب الحرفى الذى يفتقر إلى إلهام خلاق ، الفن الذى الذى أفسدته التصحيحات التقليدية والذى كان يزدهر فى « جبهة اليسار » لم يكن يساوى الجهد الذى بذل من أجله ولا الآلام التى دفعت ثمنا له . كان من الممكن التضحية به بكل سهولة . ولم أكن أفهم حماسة الدعاية التى كان يتدفق بها ماياكوفسكى ولا تلك الطريقة التى كان يغرز بها نفسه هو وزملاؤه بالقوة فى الوعى الاجتماعى ، ولا تلك الروح الجماعية ولا ذلك الخضوع لصوت الواقع اليومى .

● **سؤال** : ولكنى مع ذلك أذكر كلماتك عندما انتهى ماياكوفسكى أيضاً نهايته الفاجعة بانتحاره فى ١٤ أبريل ١٩٣٠ .

باسترناك : لقد رأيت عند ذلك تناسقا نموذجيا بين الشاعر وبين الدولة الجديدة وقلت فيما أذكر .. « إن هذا الرجل كان أعظم مواطنينا موهبة . لم يكن هناك نظير له فيما تحمل دماؤه من جدة ونضارة .. وكانت غرابته تلخص غرابة عصرنا » .

ومنذ طفولته كان « المستقبل » قد أفسده . فقد كان المستقبل قد وهب له كاملا ، دون مساءلة .. دون جهد كبير من جانبه .

● **سؤال** : وقد فهمت من هذه الكلمات أن مأساة ماياكوفسكى عندكم لم تكن مأساة الثورى المخيب الأمل ، ولا العاشق المنبوذ ، ولا الفنان الذى قسا عليه النقد

المتعصب الضيق الأفق ، بل هى أساساً مأساة الشاعر الذى يعيش زمنه ، الشاعر الذى يندفع نحو المستقبل دائماً ومن ثم فإن صدمة الحاضر كافية لأن تسقطه .. هذا الفهم العميق لمأساة ماياكوفسكى هو الفهم الجدير بشاعر فى مكانته ، الفهم المنتظر من شاعر مثلكم يحبه ويقدره .

ولكنى أحب أن أعود قليلا إلى تطور دوركم فى الحياة العامة فى هذه الفترة ومابعدها ، وسأمر عليها بسرعة فلست أضيف جديداً عليكم . حتى انتهى إلى السؤال الذى أود أن ألقيه عليكم . فمن المعروف أن « الجمعية الروسية للكتاب البروليتاربين » قد تكونت بعد الثورة بقليل ، وأنها شنت هجوما لا هوادة فيه حتى على « جبهة اليسار » وعلى ماياكوفسكى بل لم ينج جوركى نفسه من هجومها ولكن الدولة الجديدة ظلت محايدة حتى أعلن الحزب قراره الشهير فى يونيو ١٩٢٥ بإدانة كل إرهاب أو قسر على الكتاب ، وإن كان قد أعلن أيضا أن الأدب يجب أن يجد أسلوباً جديداً مطابقا للعصر الجديد . وعرف الكتاب فترة من الأمل وكتبت فى تلك الفترة عدة كتب تتصل اتصالاً وثيقا بمشاكل العصر .. حتى بدأت فترة « الجليد » الشهيرة الطويلة منذ بدا الإرهاب الستالينى . وحلت « الجمعية الروسية للكتاب البروليتاريين » فى عام ١٩٣٠

وانتحر ماياكوفسكى بعد إيسينين ، وتكون « اتحاد الكتاب السوفييت » الذى مالبث أن مارس سلطة مطلقة على الحياة الأدبية .

ونحن نعرف القصة المؤلمة للهجوم الذى شنه عليكم هذا الاتحاد ، ونعرف أيضاً أن الحزب ، بلسان مندوبه الرسمى بوخارين ، قد دافع عنكم واعتبركم « أعظم شعراء العصر » ، وفى ١٩٣٥ كنتم من أبرز الكتاب الذين شهدوا « المؤتمر الدولى للكتاب للدفاع عن الثقافة » فى باريس ، لتأكيد تضامن الكتاب والمثقفين السوفييت مع اليسار الغربى أمام الخطر النازى ولكننى مع ذلك أحب أن أستعيد نصوص كلمات هامة ، عرفت عنكم فى خلال هذه الفترة كلها ويمكن تلخيص المسألة كلها هنا فى سؤال واحد : « ماهو رأيكم فى الدور السياسى للشعر والفن ؟ » .

باسترناك : إننى أعتقد أن الفن يجب أن يكون أحد الأطراف القصوى فى العصر ، لا أن يكون متوسط نتيجة العصر . وأعتقد أن الفنان لا يجب أن ينتظر خبراً إلا من خياله وحده . إن الشعر شيء أبسط من أن يبحث فى مؤتمرات . يقول لنا الحزب « لا تبتعدوا عن الجماهير » ومع أنه ما من شيء يعطينى الحق فى أن أستخدم تعبيرات الحزب فإننى أقول من جانبى شيئاً واحداً : « لا تضحوا بشخصياتكم من أجل موقف ما ، ولكن هذا يسير فى نفس الاتجاه

الذى تذهب إليه الصيغة التي ينادي بها الحزب . ومع ذلك فإنهم ما يفتأون يصيحون بالشاعر : لا يجب أن تفعل هذا ويجب أن تفعل ذلك . ولكن يجب أولاً أن نتكلم عما هو ضرورى للشاعر . إن العصر قد جعل للإنسان ولم يجعل الإنسان للعصر..

لايمكن أن نطلب شيئا من الكاتب لاَفى مجال المضمون ولاف مجال الشكل .. لا يمكن أن تقول لأم : « انجبى للعالم بنُتاً صغيرة ، لاتلدى ولداً » .. إن حب الفن غائب عن كل ما يدور حولنا . لقد تكلم الخطباء عن الشعر كما لو كانوا يتناولون نشاط جهاز دائم العمل ، يتناسب إنتاجه تناسباً طرديا مباشرا مع العمل المبذول فيه . وقد خطرت لى عندئذ صورة مضخة للمياة مازالت متأخرة عن حاجات الاستهلاك بالرغم من الجهد المبذول لتشغيلها . ولكن الشىء غير المنتظر ، الشىء غير المتوقع هو أجمل هدية يمكن أن تهديها الدنيا الحياة . وهذا هو الذى يجب أن نفكر فى زيادته أضعافا مضاعفة فى ميداننا لن نجد الخلاص فى أن تتضاعف حماستنا فى العمل . فالفن لا يمكن أن يتصور إلا مقرونا بالمغامرة والخطر والتضحية الداخلية ، ولا يمكن أن تظفر بالحرية والجرأة فى الخيال إلا بالاندماج فى العمل الفنى نفسه . وهنا . على وجه الدقة يتدخل الشىء غير المنتظر والمفاجأة غير المتوقعة التى كنت أتكلم عنها الآن ولا يجب أن تعتمد على توجيهات . إن الشعر كما قلت من قبل هو لغة الواقع الحى أى لغة الواقع الذى يتضمن نتائج حية .

● **سؤال** : نستطيع أن نفسر ذلك كله بأن الشعر ليس عدوا للثورة ، فهو يعرف أن للتاريخ حتميته وأن للثوريين حقيقتهم التى لا تنازع . ولكنى أستطيع أيضاً أن أستخلص من ذلك أنكم على غير اقتناع بأن الشاعر فى رأيكم قادر على أن يطيع التوجيهات الرسمية وأنه لا يقف بإزاء ذلك باعتباره قيمة مضادة ، بل باعتباره واقعاً حياً . ويذكرنى ذلك بما قلت مرة من أن امتياز الشاعر هو أن يحسن السمع إلى صوت الحياة الذى يتردد رنينه فى دخيلتنا . أى أن « الأنا » عند الشاعر ليست عاملاً إرادياً ، بل هى وجود هذا الصوت الذى لايخطىء ، هذا الصوت الذى يعبر عن كل ما هو حى وعضوى . ولكن ماذا قال زيفاجو فى تعريف الفن ؟

باسترناك : إن الفن يعكف على شيئين باستمرار بلا راحة . الفن يتأمل الموت دون كلل ، من ثم فإنه ، دون كلل ، يخلد الحياة .

● **سؤال** ولكن ماذا نستخلص من « زيفاجو » فيما يتعلق بالصلة بين الفن وتغيير الحياة ؟

باسترناك : فى « زيفاجو » نجد أن هؤلاء الذين يتكلمون عن « تغيير الحياة .. تغيير الحياة ... » لعلهم رأوا كل شىء لكنهم لم يعرفوا قطعا الحياة . لم يحسوا قط أنفاس الحياة وروحها . إن الوجود عندهم قبضة من المادة الخام لم ترتفع إلى حد النبل

بملامستهم لها . ولكن الحياة ليست مادة خاما ولا أداة .. الحياة ليست بحاجة إلينا لكى تتجدد وتعيد صياغة نفسها دون توقف لكى تعوض نفسها ، وتغير نفسها أبدا .. الحياة على مسافة مائة فرسخ من النظريات الجامدة التى يمكن أن نصنعها أنت وأنا فى شأنها .

والتاريخ ؟ هل يصنع التاريخ ؟

إن أحداً لا يصنع التاريخ .. إن أحداً لا يراه .. كما أن أحداً لا يرى العشب ينمو .

● **سؤال** : هذا موقف خاص وفريد . وهو موقفكم على كل حال كما نستخلصه من رواية « زيفاجو » وإن كان موقفاً يقع على الضد من كل الاتجاه السائد فى عصرنا .. وأستطيع أن أفهم فيه موقف الشاعر الذى بدأ رومانتيكيا ورمزيا ، ثم تجاوز الحركة المستقبلية إلى نوع من التصوف المسيحى . هذه الفكرة تنتمى إلى المناخ العام لروايتكم الشهيرة « الدكتور زيفاجو » وقد ذكرت من قبل أن هناك الكثيرين من النقاد ممن يرون أوجه شبه بينكم وبين تولستوى . هل لنا أن نعرف ما هى الميزة الرئيسية عند تولستوى فى رأيكم ؟

باسترناك : لقد كان تولستوى طيلة حياته وفى كل لحظة يملك القدرة على أن يرى الأشياء فى خصائصها الفريدة النهائية فى لحظة بالذات ، فى أعماقها وفى تجسمها ، كما يندر أن نراها نحن إلا فى

الطفولة مثلا أو فى ذروة لحظة من السعادة تجدد كل شيء من القمة إلى القاع ، أو فى لحظة انتصار روحى عظيم .

● **سؤال** : وبعض النقاد يرون أكثر وجه شبه بين شخصية زيفاجو وشخصية هاملت ، ويرون فى تردد زيفاجو وتحلل عزمه أمام الأحداث ما ينم عن إحساسه بأن إرادة أقوى من إرادته قد اختارته ليقوم برسالة تتجاوز كل ما يتصوره وكل ما قد يريده ، ولو كان فى ذلك ما يهدد حياته نفسها بالخطر . فما رأيكم فى شخصية هاملت نفسه على هذا الضوء ؟

باسترناك : إن « هاملت » ليست بالفعل دراما التردد وفقدان العزم بل هى دراما الواجب والتاريخ . إن إرادة الصدق قد اختارت هاملت ليكون قاضيا يحكم على عصره ، وخادماً لعصر أبعد فى الزمن . « هاملت » هى دراما القدر السامى ، والرسالة البطولية .

***

ولعل ذلك أيضاً هى دراما زيفاجو ودراما باسترناك نفسه .

* * *

وليام جولدنج

الأخطار التى تهدد الكاتب المعاصر

وليـــــــــــام جـولدنــــــــــج

الأخطـار التـى تهـدد الكاتـب المعاصـر

وليام جولدنج هو الآن من أبرز الروائيين الانجليز ، وإن لم يكن ذائع الشهرة على الرغم من أنه فاز بجائزة نوبل للأدب فى ١٩٨٢ .

ومثل كثير من الكتاب الذين يسهمون بأصالة حقيقية ومتفردة فى إثراء هذا الفيض المتلاطم العباب الذى نعرفه باسم الرواية المعاصرة أختلف النقاد فى تقييمه ، فاعتبره البعض من سادة هذا الفن الباقين ، وأخذ عليه البعض مآخذ شتى فى صميم فنه . لكنهم أجمعوا على أهمية ما أضافه وليم جولدنج إلى فن الرواية .

ولد جولدنج فى كورنوال Cornwall فى غرب انجلترا ، فى ١٩١١ ، وعاش حتى جاوز الثمانين ، تخرج من أكسفورد ، والتحق بالأسطول البريطانى فى ١٩٤٠ وكان لذلك أثره المنتظر فى عمله الروائى ، فهو من اقدر الكتاب المعاصرين تصويرا للبحر وحياة البحارين . وقد عمل على طرادات الأسطول البريطانى ومدمراته ، وكاسحات ألغامه ، واشترك فى المعارك والوقائع البحرية فى الحرب العالمية الثانية .

ثم عمل بالتدريس . وظلت مسألة الثقافة والتعليم من اهتماماته الدائمة إلى جانب ركوب البحر ، واليونانية القديمة التى علمها نفسه بنفسه .

كان جولدنج عميق الافتتان بالحضارة المصرية القديمة ، وقد استطاع أن يقرأ الهيروغليفية أيضا .

كان قد كتب الشعر ، ونشره ، ولكنه لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن نشر روايته ذائعة الصيت « رب الذباب » فى ١٩٥٤ ، وخاصة بعد أن ظهرت بعد ذلك فى فيلم معروف .

وظهر له بعد ذلك أحد عشر عملا روائيا :

« الورثة » ، و «بينشرمارتن » ، و « السقوط الحر » و « البرج » و «الهرم » ، و «الإله العقرب » و « الظلمة المرئية » و « طقوس المجاز » و «الرجال الورق » و «المواقع الحميمة » وهى الجزء الثانى بعد « طقوس المجاز » من ثلاثية لم تكتمل قط ، كما كتب مسرحية واحدة هى « الفراشة النحاسية » وله كتابان فى المقالة والدراسة هما « البوابات الساخنة » و «الهدف المتحرك » وأخيرا فقد كتب ، بعد فوزه بجائزة نوبل ، كتابا عن رحلته إلى مصر فى ١٩٨٤ ، بعنوان « يوميات مصرية » ، أثار خلافا كبيرا وانتقادات مريرة .

زارنى فى بيتى فى القاهرة بعد رحلته من القاهرة إلى أسوان والعودة ، وكتب فى مسودة « يوميات مصرية » أننى سألته : هل يعرف اللغة العربية ولو على الأقل باللجهة المصرية ؟ ، وقال إنه إجابنى بالنفى وأنه فهم مغزى هذا السؤال ، ومغزاه أنه لايمكن أن

يعرف شيئا عن مصر المعاصرة مادام يجهل لغتها ، وانني محق فى هذا السؤال الذى هو فى الوقت نفسه تعقيب واضح الدلالة .

أرسل لى الصديق علاء سويف مسودة هذا الكتاب ومازلت أحتفظ بها . وكان علاء قد رافق جولدنج فى رحلته النيلية على مركب صغير ـ وكان فى الكتاب ما أثارنى (وما استفز علاء أيضا) فكتبت إلى جولدنج بملاحظاتى ومقترحاتى . وكان رده أن حذف الفقرة التى ذكر فيها زيارته لبيتى بكاملها .

والمعروف أن أهداف سويف (الروائية المصرية التى ذاع صيتها الآن بعد روايتها الكبيرة التى كتبتها بالإنجليزية : « فى عين الشمس ») كانت قد ردت ردا لاذعا وموجعا ومحقا على مافى كتاب جولدنج هذا من انطباعات تكشف مدى غربته عن مصر الحديثة .

جولدنج لايكتب الرواية بالمعنى التقليدى المعروف ـ وإن كانت تقنياته كلها على وجه التقريب تقليدية . بل هو يتناول الرواية كأداة فنية تغلب عليها شطحات التخييل أى الفانتازيا ، أو تصطبغ بمسحة الليجورية (استعارية) واضحة . وهو فى كل الأحوال يصدر عن ميتافيزيقا مسيحية متميزة . توفى جولدنج فى ١٩٩٣ .

وعندما التقيت به فى أكتوبر ١٩٩٢ فى إطار المهرجان الدولى للكتاب الذى يعقد كل عام فى تورنتو ، كندا ، وذكرته بنفسى (وإن كان بحصافة الكاتب الشيخ يذكرنى جيدا) لم يتذكر إلا أننى « كنت ذلك

القبطى » فقلت له « وما أزال ، ولكنى أولا وأساسا مصرى وعربى ..! » فضحك ولم يعلق .

ولكن جولدنج فى كتاباته جميعا ، وعلى الرغم من قباب التخيل والكناية ، والمجاز ، والميتافيزيقا التى يرفعها فوقها ، يذهب إلى الصميم مباشرة فى تصويره الدقيق للتفاصيل الواقعية المتفجرة بالايحاءات المعاصرة ، وفى تعمقه المؤثر إلى أغوار من التبصر النفسى ، وفى مقدرته عل البناء المحكم المتين العضل لرواياته ، وأخيرا فى حسه المأساوى بقدر الإنسان ، وهو حس نابع من فنان مرتبط بالميتافيزيقا المسيحية التى تديم البصر فى مصير الإنسان .

وعلى سبيل المثال ولكى يستطعم القارىء نكهة هذا الجسم الروائى الكبير ـ مهما كان فى التلخيص من تشويه لامعدى عنه ـ فإننى أكتفى بعرض موجز لرواياته الأربع الأولى فقط :

فى روايته الأولى «رب الذباب » نجد مجموعة من الصبيان قد انقطعت بهم السبل على جزيرة مرجانيه فى قلب البحر ، لكن الوفرة والجمال والغنى فى هذه الجزيرة لم تجعل من هذه المجموعة مجتمعا مرحا سعيدا ولو كان مغلقا على ذاته ، سرعان ما تظهر الطقوس الصبيانية كأنها شعائر دين بربرى قاس ، سرعان مايستحيل قناع البراءة الأولية إلى تعطش للدماء وحزازات للرغبات والغضبات البدائية ، حتى لينبنى أمام أعيننا كل تركيب المجتمع البدائى الذى

يوحى مع ذلك بالمجتمع المعاصر فى وحشيته المغلقة ، بعناية ، تحت تعلات الفعالية وضرورات المواضعات المتفق عليها . مشكلة الشر تعالج هنا فى صراحة مدمية وصدق كاو ، فى إطار فانتازيا هى أقرب إلى الواقع من الواقع نفسه ، وبشاعرية من نوع خاص .

أما « الورثة » فهى تجربة غريبة ، هى قصة إنسان النياندرتال الأول ، وصراعه ، وهزيمته أمام الإنسان العاقل الجد المباشر للإنسان المعاصر . ومع ذلك فإن إنسان النياندرتال (المنقرض الآن) هو أيضا « إنسان » من نوع ما ، وهو سلف من عمروا الأرض ، وورثوها ، من جنس « الإنسان » المعاصر . فى هذه الرواية شجى آسٍ - بل فاجع فى غرابته - واستكشاف لأطراف من التجربة «الإنسانية » موغلة فى القدم والبعد .

و«بيتشرمارتن » رواية رجل تقذف به العاصفة إلى البحر - مرة أخرى يقتحم البحر عالم هذا الكاتب - فيتعلق بصخرة جرداء قاحلة رهيبة مجالدا الأمواج والجدب والزمن والكآبة والوحدة (أليست هذه الليجورية لصخرة الحياة) لكنا فى النهاية - نعرف أن الرجل قد غرق

لفوره ، وأن هذا الحلم الرهيب الذى استغرق مائتى صفحة ودهرا من العذاب والمعاناة ، لم يكن الا كابوس لحظة واحدة عند الغرق ، أو هو على الأرجح كابوس الحياة على صخرة الانانية والتشبث بالرغبات والنزوات ، صخرة حالت دون الرجل وأن يتقبل النعمة الالهية التى

كان فيها وبعدها خلاصه . ومهما كان احساسنا فى آخر صفحة أن الكاتب كأنما قد خدعنا (الا تخدعنا الحياة ، حتى آخر لحظة) فاننا لايمكن أن ننسى التصوير الفيزيقى الكثيف المنير لمأساة رجل يوقع العدالة على نفسه بنفسه ، بشاعرية لعل الشعر ، بشكله التقليدى ، لم يعد قادرا على الوفاء بها .

أما « السقوط الحر » فهى دراما حياة تدور فى أجواء الأسر والقهر فى خلال الحرب ، وحياة المدينة قبل الحرب ، وبعدها . وهى أقرب رواياته إلى النمط المألوف التقليدى ، لولا أننا نعرف أنها كتابة عن الخطيئة ، والتوبة ، ونعمة المغفرة الالهية .

ومن أهم خصائص كتابة جولدنج أنها كتابة حفية أشد الحفاوة باللغة ، هذا الكاتب أسلوبىّ قريب إلى قلبى فى تعدد مستويات لغته ، وفصاحتها الكلاسيكية النادرة هذه الأيام مع صدقها الكامل فى الأذن إذ تستخلص جوهر التعبير عن البحارة مثلا فى القرن التاسع عشر ، فى روايتيه الاخيرتين ، أو عند الصبيان ، إلى أخره ، هذه السيادة التامة للغة ، أو التوحد التام بها على الأصح ، هى العلامة الفارقة للكاتب العظيم .

الحوار الذى أقدمه فيما يلى مستخلص من مقالة كتبها جولدنج إجابة على سؤال لجريدة « ملحق التايمز الأدبى » عن الأخطار التى تهدد الكاتب المعاصر .

من هذا الحوار تتضح لنا جوانب هامة من تفكير هذا الفنان الذى يهتم اهتماما خاصا بوضع القارئ ـ بصفته تلك ، وبصفته إنسانا ـ فى المجتمع المعاصر ، بازاء التعليم ، والثقافة التى يحيا فى مناخها ، بازاء القيم التى تنصبها أمامه حضارة القرن العشرين بخصائصها المميزة ، وأخيرا بازاء الكتاب ، والكاتب

وأخيرا ماذا يستطيع الكاتب أن يفعل ؟
ماذا نتوقع منه ؟

التعليم والثقافة إلى أين ؟

● مستر جولدنج ، باعتبارك روائيا له باع طويل فى كتابة الرواية ، ومدرسا قضيت فى التعليم نحو ستة عشر عاما ، هل تسمح لنا بتناول بضع مسائل تتصل بهاتين الناحيتين ، وبأن تقيم الصلة بينهما ، فى نفس الوقت ؟ وهى مشاكل تتجه مباشرة إلى العلاقة بين كتابة الأدب وجمهوره ، أو بعبارة تقليدية مبسطة ، بين الكاتب والقراء . فماذا يكون المستقبل القريب للروائى فى انجلترا ؟ أهناك تغير فى المناخ الأدبى والعقلى مما يتسنى لنا التنبؤ به ؟ وما الذى يجره علينا التعليم العام ؟

جولدنج : قبل أن أضع خطوطا عريضة فى الإجابة على هذه الأسئلة ، وهى خطوط من شأنها بطبيعة الحال أن تكون جزئية وغير

دقيقة ، يحسن بى أن أوضح هنا تماما ما يؤهلنى ، وما لايؤهلنى للإجابة عنها .

فأنا لم أدرس قط فى جامعة ، ولا أعرف شيئا عن عملية النشر ، ولكنى درست اللغة الانجليزية عشرين عاما ـ لاستة عشر ـ فى مدرسة ثانوية كبيرة ، وكنت أحاول كتابة مايمكن أن أسميه « الأدب الذى له دلالة » لفترة أطول من ذلك . وسافرت فى طول الريف وعرضه ، طوال خمسة عشر عاما ، ألقى محاضرات فى القرى والمحلات الصغيرة ، وأدرس للكبار فى البلدان الصغيرة ، والمدن الكبيرة ، ومعسكرات الجيش . وأنا بطبيعتى متفائل . ولكن هناك عندى نوع من المنطق القاصر ـ أو المنطق الذى آمل أحياناً ، باستماته ، أن يكون قاصرا ـ هذا المنطق يجعل منى متشائما . ولعل أفضل مايمكن أن نفعل هو أن نقدم هذا المنطق المحزن أولا ، وبكل مايتضمنه من قتامة ، ثم نختتم بجزء مشرق غير عقلى وغير منطقى يتناقض بكل وضوح مع مقدمته .

● فهل نبدأ اذن بأن نتلمس التطور الذى أتت به العقود الاخيرة من هذا القرن ، فى عالم الكتب والتعليم ؟

جولدنج : لاشك أن العقود الأخيرة فترة رائعة عند رجال الكتب . ولنا أن نسخر من هذا الانتشار الواسع لبعض المجلات والكتب ، أو نأسف له ونذينه ، ولكن المؤكد أن هذه المجلات والكتب لاتحل محل شىء ما أفضل منها . بل هى إضافة . ونحن الآن على قمة موجة من

التعليم العلم ، وفى استطاعتنا أن نتطلع أمامنا إلى الأرض ، وأن ننظر خلفنا ، إلى عباب البحر . نحن فى الواقع على ذروة هذه الموجة ، عاليا جدا ، والموجة لم تنكسر بعد لكى تترامى على شاطيء أملس أمسح ، وتستحيل إلى زبد جفاء . نحن فى العصر الذهبى للتعليم ـ وسوف أحاول أن أوضح لماذا أعتقد ذلك . وقد بدأ التغير منذ أكثر من قرن ، بظهور « مكتبة أفضل مائة كتاب » وهى سلسلة من الكتب من خطتها أن تنشر أعظم ماقيل وكتب وتضعه فى متناول «الطبقات الفقيرة » : الكتاب بنصف شلن .

● وهل أتيح لك أن تتفحص هذه المكتبة ، أو كتبا منها ، ولعلك عقدت مقارنة بينها وبين مثيلاتها ؟

جولدنج : فلنأخذ «تاريخ هيرودوت » وقد ترجم (للانجليزية) لهذه المكتبة ، خلصة . فى الكتاب كتل متراصة من حروف المطبعة ، صغيرة ، رمادية . والترجمة أقل أمانة وأعصى على سهولة القراءة من ترجمات أخرى للكتاب . وبذلك فإن الكتاب ـ وهو أسهل تاريخ كتب لنا ، وأكثر كتب التاريخ تشويقا وأعظمها حيوية ـ تحول إلى عمل شاق ، وواجب ثقيل لايمكن أن نبقى معه حتى النهاية إلا إذا تسلحنا بعزم مشبوب وإرادة لاتلين وشهوة لاتخبو للتعليم . ومع ذلك فأنا أذكر حكاية سمعتها عن رجل قرأ المكتبة كلها ، كتابا وراء كتاب ، كان عاملا من عمال المناجم ، وقارئا من عامة القراء . كان يقضى وقته على

سطح الأرض خارج المنجم ، للصلاة للرب . ولكنه مع ذلك كان يعرف أن هناك دائرة أخرى ـ غير الفحم والرب ـ دائرة يمكن أن نسميها دائرة الإنسانيات ، أو الثقافة ، أو التعليم .

● هذا العطش للتعليم أو الثقافة ، أو مانسميه « الإنسانيات » عند عامل متدين من عمال مناجم الفحم ، منذ نحو قرن ، يدل بلا شك على إشارة هامة فى التطور الذى وصلنا إليه الآن .

جولدنج : نعم . فلم يكن الانجيل يكفيه ، ولا قراءة الكتب الدينية . كان يحدس وجود ضوء واشراق ، بعيدا عن هذه كلها .

وكان ظامئا إليه على نحو لاشك . كان يقلقه ويمضه ، إذ أنه كان شيئا دنيويا زائلا وفقا للمعايير الصارمة التى كان يلتزم بها ، وأخيرا وبعد عذاب من الضمير لايعلم أحد مداه ، قرر الرجل أن لديه من الفراغ ، كل يوم ، قليلاً من الوقت يستخلصه من الفحم ومن الرب .

كان كل صباح يستخدم منفاخا يشعل به النار . فصنع للمنفاخ أداة ربطهابه ، يديرها بقدميه . وإذ كانت النار تأخذ تتوهج فى ظلمة فجر الشتاء ، كان يقرأ فقرة من كتاب . ولما كان رجلا مرموقا ، مشبوب الاخلاص ، فقد كان يحفظ الفقرة عن ظهر قلب . وقد قلت لك أنه قرأ المائة كتاب كلها : أفضل ماكتب وماقيل .

● يبدو أنك كنت تعرفه حق المعرفة ؟

جولدنج : أبدا . لا أعرف عنه أكثر مما قلت . كان أحد أسلاف ، إذا كانت هذه الكلمة مما يسمح بها فى مثل هذه الأسرة العادية ، ولكن هذه التقاليد ـ تقاليد عمال المناجم ـ مازالت قائمة . تقاليد الاصرار على التعليم . وما زلنا نحن نعيش فى عصره الذهبى ، فيما يتعلق بهذا النشاط الدنيوى الثالث ، خارج نطاق العمل ، والنطاق الثانى الذى يمكن أن نسميه دائرة الدين ـ أو العالم الآخر أو ماشئت ..

وأذكر فى هذا الصدد لوحة قريبة الصلة بما نتكلم عنه . يصفها هـ . ج . ويلز فى شىء مما كتبه : طفلان على قدر باهر من وضاءة الجمال ، ولد وبنت ، فى منتهى النظافة ، نموذجان رائعان ، ينظران إلى طلوع الفجر . وتركع بجانبهما امرأة من ذلك النوع الوسيم ، الصحى ، الذى كان يراود دائما خيال هـ . ج . ويلز ـ وذراعها حول كتفيهما ، وهى تشير إلى النور ، واسمها « التعليم » أو « الثقافة » .

● نعم ، نحس فى ذلك كله بهذا التشاؤم الخفى الذى أحببت أن تدعوه « منطقا قاصرا » . هل لنا الحق فى أن نتلمس شيئا من التخوف ، فى كلامك ، التخوف من الثقافة ، والتعليم العام . ألا توافق على هذه الصورة أو على أنها تصوير حسن للثقافة ؟

جولدنج بل أوافق . بحماسة . يجب أن تكون الثقافة على هذا النحو ، ويمكن أن تكون ، بل هى بالفعل ، فى بعض الاحيان ، على هذا النحو . وأنا أعرف هذين الطفلين ، ودرست لهما . وإذا عدت بذاكرتى إلى تلاميذ الصف السادس فى العشرينات ، وقارنتهم بتلاميذ

الفصل السادس الذين درست لهم بعد ذلك ، وجدت طلبة المدارس الثانوية فى العشرينات أصغر قامة ، أنصاف جوعى ، والبعض منهم قذرون فى أكثر الأحوال ، فيهم هزال ، ومرارة ، وحيوية متفززة . كانوا يقاتلون ، فى جموع مكتظة ، من أجل الحصول على مكان فى الشمس . أما أطفالهم ، هم ، فنحن نراهم فى صورة ويلز . يرتقون الدرج المتحرك ، حتى ألقاهم فى الصف السادس الثانوى ، نماذج واضحة نظيفة ، رائعة من الناحية الجسمانية ، فى وسعهم أن يطوحوا بى من النافذة ـ رجال يختلفون عن آبائهم بقدر ما يختلف تفاح كاليفورنيا عن النماذج القميئة من التفاح « البلدى » نعم ، أطفال الصورة قد وصلوا ، وهم معنا الآن .

● فماذا حدث للمرأة فى الصورة ، هذه المرأة من النوع الوسيم الصحى ، واسمها الثقافة ؟

جولدنج : مازالت هناك . ولكنها مختلفة . وهى وإن كانت تميل إلى التفكير فى فروع التخصص ، إلا أنه لا يمكن أن نعتبرها ، بالضبط ، موظفة فى الحكومة . وهى ، لذلك ، لا تلبس زى موظفة البريد . ومازالت ترتدى الثوب الفضفاض القريب من الزى الكلاسيكى ، يرمز إلى الحق ، والجمال ، والخير . ولكن وجهها تغضنه تجاعيد القلق والحنق . واليد الممتدة على كتفى الطفلين تمسك ميزانا ، حتى يرى الطفلان أن هذا الشيء ، فى هذه الكفة ، يرجح ذلك الشيء ، فى تلك الكفة . ويتدلى من أصبعها الصغير مقياس

حتى يعرف الأولاد أن هذا الشيء أطول من ذلك . ومازال إصبعها الصغير يشير إلى الفجر ، ولكن البنت الصغيرة تتثاءب ، والولد ينظر إلى قدميه . ذلك أن القلق والحنق فى وجه « الثقافة » إنما يتأتى من أنها قد تعلمت ـ هى نفسها ـ شيئا جديدا : إن رصيد المواد التى يمكن أن يتعلمها الناس محدود بالضبط بقدر رصيد الناس الذين يستطيعون أن يعلموا هذه المواد . وإنه لا يمكن صنع ولا شراء هذه المواد ، ولا هؤلاء الناس ، من أى مكان حيثما اتفق . وأخيرا ، فإن أهم شىء ـ وهى فكرة تحيل حنقها إلى هلع ـ هو أنها تشير للأولاد فى اتجاه ، بينما تجد نفسها تتحرك فى اتجاه أخر .

● هذه ملاحظة بالفعل فى غاية الأهمية ، ماذا تعنى بالضبط من أن الثقافة تتحرك فى اتجاه آخر ، بينما هى تشير إلى « طلوع الفجر » كما نرى فى هذه الصورة الشهيرة ؟

جولدنج : نحن ، كرجل يعطيك من طرف اللسان ماشئت من اشادة بالثقافة ، والهدوء ، والتأمل ، ولكن أعماله تثبت أن ما يؤمن به حقا ، وما يسعى إليه حقا ، هو الغنى والثروة . تحيط به الأشياء وتحاصره من كل جانب حتى ليحاول أن يحصل على كل شىء ، فينتهى به الأمر الا يفعل شيئا ، أو أن يسير فى ركاب الشيء المخجل الذى يثير شهيته . ومازالت الثقافة تشير إلى الفجر المجيد ، رسميا على الأقل ، ولكن الأمر قد انتهى بها إلى ان تكتشف ـ بشكل مباشر أرضىّ ـ أن ما نريد حقا هم الفنيون ، والموظفون ، والجنود ،

والطيارون .. وهكذا ، وإنها وحدها هى القادرة على تزويدنا بهم . أنها ماتزال تسمى عملها ثقافة أو تعليما ـ لأنها الكلمة اللائقة الوقور ـ وإن كان ينبغى أن تسمى ما تقوم به « تدريبا » كتدريب الكلاب . وفى تصور ويلز ، كانت الكلمة التى تحوم فى ذهن الثقافة هى كلمة « الفلسفة الطبيعية » ، ولكن أصداء هذه الكلمة أكثر امتدادا وسعة ، أكثر بعداً ، مما ينبغى ، وأكثر إمعانا فى قلة جدواها ـ على المستوى القومى بالنسبة للبلاد ـ وأكثر ميلا بكثير نحو جانب « المعرفة » بدلا من جانب « العمل » .

● هذا كله يقربنا من مسألة « العلم » ، وعلى ما فى آرائك من أصالة ، هل نفهم مما قلت هجوما ـ كذلك ـ على العلم ؟ أعتقد مع ذلك أن هناك فى فكرك تسلسلا منطقيا ـ سواء كان منطقك قاصرا كما تحب أن نقول ، أو متكاملا ـ وأن هذا التسلسل سوف يفضى بنا فى النهاية إلى رأيك فى العلاقة بين الثقافة وبين الأدب ، بين جمهور المتعلمين ، وبين كتاب الرواية ؟

جولدنج نعم ، يحسن بى أن أسلم بأن كل ماقلت إنما يتعلق بالعلم ، أى « العلم » بين قوسين ، وأنا أسلم بذلك بخوف وارتعاش . ذلك أن الهجوم على « العلم » هو الوصمة بالرجعية ، والهتاف « للعلم » هو الطريق السهل للنجاح وحب الجماهير . وقد أصبح « العلم » مركبة حافلة وثب عليها رجال الدين ونجوم التليفزيون ، والروائيون ، والسياسيون ، وكل من يشتغل بالحياة

العامة ، فى الواقع ، ويريد وصفة سهلة ، وكل من لا يستطيع التفكير وكل الوصوليين الأنانيين ، حتى اقتنع الرجل العادى فى الشارع ، من فرط الالحاح على أنصاف الحقائق ، أن « العلم » هو أهم شىء فى العالم ، وحتى أوشكت « الثقافة » أن تقتنع بذلك أيضا . ومهما أكثرنا من القول ، ومهما ارتفع صوتنا بالقول بأن « العلم » ليس هو أهم شىء ، فلن نقول ذلك بما فيه الكفاية . الفلسفة أهم من « العلم » ، وكذلك التاريخ ، وكذلك الكياسة ودماثة الخلق إذا شئت ، وكذلك الإدراك الجمالى . ودعك من الدين ، مادام الدين خارجا عن نطاق حديثنا الآن . ولكننا يجب أن نؤكد أننا على المستوى القومى ـ هنا فى انجلترا ـ أصبحنا نجرى وراء مجرد القوة المجردة السافرة العارية التى لا مجد فيها ، بينما كنا نظن أننا نسعى وراء الوصول إلى الفلسفة الطبيعية .

● وما أثر ذلك كله ، فى رأيك ، على المناخ العاطفى للنشء ، وعلى أسلوب تقدير كفاءاتهم أثناء الفترة الحرجة التى يتلقون فيها ما يقدر لهم من « ثقافة » ، أو « تدريب » كما تسميه ؟

جولدنج : أثر ذلك على الجو العاطفى للناس أثر محسوس منذ الآن ، بلا شك . ولكنى مع ذلك لا أملك أدلة إحصائية أقدمها لك ، إلا إذا أمكن أن ندرج اليقين الذى ينمو من الخبرة ، فى عداد الأدلة الاحصائية اللا واعية . وأعترف أن كل ما أقول يمكن الا يكون أكثر من مجرد تقريبات للحقيقة ، إذ أن الحقيقة نفسها ترد عليها

التحفظات والشروط من كل جانب ، والحقيقة زلقة حتى تضطرك أن تهبش لنفسك ما تستطيع الإمساك به منها ، وأن تقبض عليه بملء يديك ، كيفما تسنى لك ذلك . ولكننا على ذروة الموجة ، وفى استطاعتنا أن نرى شقة صغيرة من الطريق أمامنا .

أما عن أسلوب تقدير كفاءات الأولاد ، وأسلوب توجيههم ، إذا شئت ، فمن الممكن مثلا أن تكتب فى تقرير الولد أنه ليس كاملا . وقد كان ذلك دائما شيئا ممكنا . ولكن تغيرا دقيقا قد طرأ الآن ، وانتقلت زاوية التأكيد ومركز الثقل . يستطيع المدرس الآن أن يورد ملحوظة عن « اهماله » مثلا، ويستطيع أن يكتب أيضا ، أنه مع الأسف يميل إلى اضطهاد من هو أصغر منه . بل يستطيع ، حتى ، أن يعبر عن رأيه فى أن « المناسبات التى أفرغ فيها بعض النقود الصغيرة من المعاطف المعلقة فى غرفة الملابس ، إنما تشير إلى إحساس عميق بالتعاسة عند الولد » وأن يتساءل : « هل لقى إهمالا فى فترة البلوغ ؟ ألا يحتاج إلى بديل للأب ؟ ألا ينبغى ، إذن ، أن يغير طبيبه النفسى ؟ » يستطيع المدرس أن يقول ذلك كله ، لأننا جميعا نعيش فى إيمان بأن هناك آلة ما ، هناك خبرة ما ، قادرة على أن تصطنع شيئا من شىء آخر مختلف كل الاختلاف . ولكن هناك شيئا واحدا لا يستطيع المدرس أن يقوله ، وألا اعتبر إهانة لا يمكن السكوت عنها ، للولد ولأهله معا . يجب الا يقول المدرس أبدا أن الولد ، بكل بساطة ، غير ذكى . فلو قلت ذلك لطاردك الأهل كأنهم قذيفة موجهة .

فهم يعرفون أن الذكاء لا يمكن شراؤه ولا يمكن اصطناعه . وهم يعرفون أيضا أنه الطريق إلى الحياة المرفهة الرخية ـ ذلك الشيء المخجل الذى نسعى وراءه دون أن نسلم قط بذلك : القوة والنفوذ والمكانة وسيارتان لكل عائلة والسفر بالطائرة . أما الثقافة فما زالت تشير بإصبعها إلى الفجر ، ولكنها مع ذلك تتحرك فى طريقهم هم ، فى طريقهم إلى عالم من الأفضل فيه أن تكون محسودا عن أن تكون مغمورا ، من الأفضل فيه أن يكون مرتَّبك كبيرا عن أن تكون سعيدا ، وأن تكون ناجحا عن أن تكون خيِّراً ، وأن تكون مزدريا بدلا من أن ينظر إليك بازدراء .

● مستر جولدنج ، إننا ننتقل الآن بلا شك من دائرة التعليم والثقافة ، باعتبارهما وسائل تكنيكية ، إذا صحت هذه العبارة ، إلى التعليم والثقافة باعتبارهما مناهج خلقية ، من شأنها أن ترتبط بتقييم خلقي واضح للطفل والرجل على السواء . وأنت فى ذلك تفصح عن أساس هام فى فكرك وفى الأدب الذى تحب أن تسميه « الأدب ذا الدلالة » والذى تكتب رواياتك فى نطاقه .. وأنت بلا شك روائى أخلاقي ، ولعل فن الرواية نفسه ، فى جوهره ، مرتبط أوثق أرتباط بالمشكلة الاخلاقية للمجتمعات الإنسانية ؟

جولدنج : ينبغى على أن أكون دقيقا وحريصا هنا ، فى توضيح فكرتى . ذلك أنه يبدو لى أن ثم حقيقة واضحة تلقى إهمالاً واضحا .

إن إنسانيتنا ، مقدرتنا على أن نعيش معا حياة وفيرة مثمرة ،

لا تكمن فى معرفتنا للأشياء من أجل مجرد المعرفة ، ولا فى مقدرتنا على استغلال الظروف المحيطة بنا . إذ أن هذه كلها ـ بأفضل المقاييس ـ ليست إلا هوايات ولعبا ، لعبا للكبار ـ وأنا ، من ناحيتى ، لا أطيق الحياة من غير هذه اللعب .

ولكن إنسانيتنا تكمن فى مقدرتنا على أن نصدر أحكاماً للقيم ، على أن نقوم بتقديرات وتقييمات غير علمية ـ هل هذا ما تسميه المناهج الخلقية ؟ ـ أقصد أن أقول ببساطة إن إنسانيتنا تكون فى مقدرتنا على أن نقرر أن هذا حق ، وذلك خطأ ، وأن هذا قبيح ، وذلك جميل ، أن هذا عدل ، وذلك ظلم . ولكن هذه المسائل ، على وجه الدقة ، هى المسائل التى نجد « العلم » غير مؤهل للاجابة عنها ، بمقاييسه وتحاليله ، ولا يمكن الاجابة عنها إلا بمناهج الفلسفة والفنون .. إننا نخلط بين المقدرة الهائلة التى يعطيها لنا المنهج العلمى ، وبين المقدرة التى تمكننا من إصدار أحكام على القيم ـ وهذه المقدرة الأخيرة هى الهدف من الثقافة الإنسانية وهى التى لها كل الأهمية .

● إنك مازلت تتابع تسلسلا منطقيا لا يصعب علينا أن نستشرف الغاية منه . وأنت قد بدأت بالإشارة إلى أهمية الثقافة وخاصة عند الكبار وعامة الناس ، وأوضحت التغير الهائل الذى طرأ فى عالم الكتب ، بتقريب ما يمكن أن نسميه التراث الثقافى للناس جميعا ، وبالظمأ الذى أثاره ذلك كله عند الناس إلى القراءة والتثقف فى عالم مزدحم بالاهتمامات ، ولكنك بعد ذلك تناولت مناهج التعليم ،

وتقديرها ، بالنسبة للنشء ، وصلتها بالأخلاق السائدة الآن . ورأيك فى دور « العلم » سواء فى التعليم أو فى سلوك الأفراد ، بوصفهم أعضاء فى جماعة إنسانية ، ونحن نقترب الآن من دور الأدب ، أو الإنسانيات بصفة عامة ، فى تكوين القارىء . أليس ذلك ، على التقريب ، ما تتجه إليه مقدماتك ؟

جولدنج : بالضبط . فقد دارت الساعة دورة كاملة ، بل تجاوزت الدورة إلى أكثر مما ينبغى.كانت هناك فترة من الزمن ـ وأنا مازلت أتذكر هذه الفترة ـ عندما كان العلم يقاتل فى سبيل حياته ، بشجاعة وفداء . تلك الأيام التى كان فيها أى أحمق زجت فى رأسه أشعار هوميروس زجا ، يعتبر أفضل ثقافة من عالم متفتح الذهن متطلع إلى المعرفة . أما عالم الثقافة الآن فيغص بأشباح تنحنى احتراما للتعليم الدينى ، والأدب ، ولكنها لا تحول البصر عن المعامل والأجهزة ، حيث يكمن مصدر الاحترام ، والقوة ، النفوذ ، والنقود .

أصبحت الفنون هى طائفة « الأقرباء الفقراء » . ذلك أن الفنون لا تستطيع شفاء مريض ولا زيادة الإنتاج ، ولا ضمان الدفاع عن الحدود . الفنون لا تستطيع إلا شفاء ، أو تحسين ، أمراض متأصلة الجذور حتى بدأنا نعتقد أنها أصلية لابرء منها فى عهد الرخاء الذى نعيش فيه : أمراض السأم ، والانكفاء ، والأنانية ، والخوف . إن صورة المستقبل الغامضة التى تستخلصها أحزابنا السياسية ، منا ، باعتبارها ما نرغب فيه ، هى صورة الرخاء الذى لا تحده حدود ،

والصحة التى تمكننا من العيش حتى نفرغ من رؤية عشرات السلاسل من برامج التليفزيون ، صورة المزيد من كل شىء . وهم يشكلون لنا ثقافتنا ، كما يملى عليهم واجبهم ، بحيث ترتسم هذه الصورة فى نطاقها .

والنتيجة التى تترتب على ذلك ـ من بين غيرها من النتائج ـ أن تزيد أهمية المقاييس والتحاليل ، وتقل المقدرة على تكوين أحكام للقيم ، ليس ذلك مقصودا متعمدا ، وسوف ينكره الجميع ، على أى حال . ولكن عندما ينتقل مركز الثقل بعيدا عن الفضائل الاجتماعية ، ومن تنمية وإرهاف الطاقات الإنسانية بشكل عام ـ لأن ذلك ليس بالفعل هو ما نتوق إليه فى أعماقنا ـ فلا يمكن أن تعدل من الحقيقة الواقعة ، مهما قلنا من الكلام ومهما احتمينا وراء الأقنعة ـ والحقيقة الواقعة أن هناك تغييرا . وأن التغيير هو أنه حينما وجدت الثروة ، فسوت تجد هناك قلوب الناس .

● إذن ، فكيف يؤثر ذلك ، فى النهاية ، على الرواية باعتبارها شكلا أدبيا يتطلب من القارىء شيئا ما ؟

جولدنج : ذلك كله يؤدى ، أولاً ، إلى القضاء على كل نزوع إلى المشاركة فى « الرواية » باعتبارها هذا الشكل الأدبى الذى يتطلب من القارىء جهدا ، ومشاركة ، إلا فى الحالات التى يوجد فيها هذا النزوع تلقائيا وعلى أقوى صورة . وقد بهتت الآن المقدرة على تقدير وتقييم قوة التعبير ـ بكل ما فيها من ثراء وغنى . إن حيوية الكتابة

ـ هذه الحيوية التى تنبع عن الطاقة العارمة فى التصور والتعبير ، وتضفى دلالة مشبوبة متوهجة على أى شىء يبدو فى الظاهر سوقيا مبتذلا ـ هذه الحيوية قد أصبح عليها الآن أن تقاتل فى سبيل التغلب على طبقة صخرية جديدة من طبقات عتمة الإدراك .

● أنت تصور وضعا قائما ، فى هذه العلاقة بين القارىء والأدب . هذه العلاقة التى لا يمكن أن يقوم الأدب إلا إذا كانت علاقة سليمة ، صحية بل أكثر ، علاقة كلها حياة وتوثب .

جولدنج : سوف أعطيك مثلا يوضح الطريقة التى تؤدى إلى ذلك . وهى طريقة تدعو إلى السخرية . وفيها خفاء ودقة مقلقة فى نفس الوقت . إن الطلبة فى كثير من المدارس ـ بل فى معظم المدارس بقدر ما أعرف ـ يقضون وقتا طويلا فى كتابة طريقة إجراء تجارب المعمل ونتائجها . ويتعلمون كيف يكتبون عن الظواهر ، بطريقة « محايدة » و « موضوعية » كما يقال : « وضع جرام واحد من كلوريد الصوديوم فى أنبوبة الاختبار ، وأضيف عشرة سنتميترات مكعبة من الماء .. » إلى آخره . وهكذا يواصلون كتابة هذه التجارب مستخدمين لغتهم وألفاظهم الخاصة ، ولكن بتلك الدقة الرمادية التى لا لون لها ، دقة آلة الحساب الإلكترونية أو « العقل الإلكترونى » . يغطون بها عالم الأشياء ، كما تغطى الأطباق بفوطة المطبخ . فهل هناك بعد ذلك ما يدعو للعجب إذا كان كتاب الأدب يظهرون عندهم كأنما يستخدمون لغة جديدة عليهم أن يتعلموها من جديد ؟

إنهم يتعرفون على الكتب ، بفئاتها وأنواعها ومن شكلها الخارجى ، رواية ، قصة قصيرة ، شعر ، مسرحية ، تماما كالطلبة الذين يبدأون تعلم اليونانية القديمة ، ويستنتجون أن الكتاب الذى فى أيديهم مكتوب بالشعر أو بالنثر ، من طول كل سطر فى الكتاب وعدد الكلمات فى كل سطر !

ذلك أن الضغط كبير ، ومركز الثقل واضح . الطلبة لا يقيمون الكتاب . بل يقسمون الكتب إلى فئات وأنواع . هناك كتب جنسية ، كتب عن الحرب ، روايات عن رعاة البقر ، كتب رحلات ، روايات بوليسية .. وهكذا . والناشىء سوف يقبل على أى شىء ينتمى إلى فئة يعرفها ، ولكنه لن يغامر قط بكتاب من فئة لا يعرفها . لابد له من بطاقة على الزجاجة حتى يعرف أنها تحتوى على نفس المزيج الذى شرب منه من قبل . ولابد لك أن تضع الرواية البوليسية فى غلاف أخضر ، وإلا تعرض لمشقة قراءة كتاب لا تحدث فيه جريمة قتل على الإطلاق .

● نحن بالطبع لسنا فى مجال أدانة المنهج العلمى فى التعليم ؟ وإنما الواضح أنك تدين انتقال مركز الثقل ، من الاهتمام بالإنسانيات إلى الاهتمام لا بالعلم بل للمكانة الاجتماعية التى يحصل عليها من يقوم بأعمال تندرج تحت وصف « أعمال علمية » بغض النظر عن صلتها الحقيقية بالبحث العلمى . أو بعبارة أخرى أنت لا تدين فقط افتقار مناهج الثقافة إلى تنمية طاقات النشء على تذوق الأدب وتقدير

حيويته ، بل تدين أساسا افتقار المجتمع إلى القدرة على الأحكام الخلقية الضرورية للحياة نفسها ؟

جولدنج : نعم ، فلست أشير إلى العلماء الحقيقيين ، إلى « فلاسفة الطبيعة » ، هؤلاء ، على الأكثر ، ليسوا إلا كسرا من واحد فى المائة . وهم على قدر من الذكاء يتيح لهم أن يتحركوا خارج الموضوعات التى يشتغلون بها ، وأن يجدوا ما يناسبهم من بين الفنون . ومن المحتمل أن يكتشف أحدهم الرواية أو الشعر ، فى الوقت الذى تتخلى فيه عنها المواد العقلية القليلة القيمة التى تتناول الفنون . ولكنى أشير إلى الناس العاديين السائرين فى الركاب ، الأغلبية الطيبة منا ، ليسوا على قدر مرموق من الذكاء أو الموهبة ، ولديهم حسن النية كلها ، ولكنهم يجدون أنفسهم وحدهم بين ركام من الحقائق غير المهضومة ، وفى أيديهم هذا الفتات من الخبرات التكنولوجية القابلة للبيع والشراء . أى فرصة للأدب فى أن ينافس صنوف التسلية المسجلة التى تكوم أمامهم كل ساعة من ليل أو نهار ؟ لست أرى كيف يمكن أن يكون الأدب ، بالنسبة لهم ، إلا مجرد سد ثغرة ، شيئاً ساذجاً مكرورا ، فى الفترة التى لا توجد فيها حلقة رعاة بقر فى التليفزيون . ولا شك أن حياتهم أقل غلظة وحيوانية بكثير من حياة أجدادهم فى القرن التاسع عشر . إنهم أقل إيمانا ، وأقل خوفا أيضا . ولكن إذا كانت العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق ، فالثقافة الدنيا تطرد الثقافة العليا ، بالضبط . ومادامت

المقدرة على تكوين أحكام على القيم ، قد أصابها العطب ولم تتح لنا فرصة النماء ، فأى مستقبل جماهيرى للشعر ، للآداب الجميلة ، للشجاعة الحقيقية فى المسرح ، للرواية التى تحاول أن تنظر للحياة من جديد ، للصلابة التى لا تقبل أنصاف الحلول ؟ إن الكتاب الذين يريدون بيع أعمالهم ـ ولا شك أن هذا هو الحد الأدنى من الكرامة التى لهم الحق فيها ـ سوف يضطرون ، أكثر فأكثر ، إلى مطابقة الأنماط والنماذج التقليدية المألوفة ، إلى إتباع صيغ جاهزة ، إلى إعطاء الجمهور ما يستطيع الجمهور أن يأخذه .

● هذه هى النتيجة المنطقية المتشائمة لتسلسل المقدمات التى أوضحتها ، وهى نتيجة بلا شك تدعو إلى أشد القلق ، اسمح لى أن أقول إننى لم أجد عندك إطلاقا ما يفسر قولك أنك بطبيعتك متفائل .

جولدنج : هنا أستطيع القول إن التفاؤل يمكن أن يحل محل التشاؤم ، ولكن تفاؤلى يتعلق بشىء مختلف . كنت أتكلم ، طول الوقت ، عن المعدلات ، عن العموميات ، عن أواسط الناس ، والأغلبية العادية الطيبة منهم . وما قلت ينطبع على المجموع ، على الجمهور ، لا على الفرد . إن تلك المرأة المجيدة فى الصورة التى يصفها هـ . ج . ويلز ، هذا الرمز للثقافة التى تومىء إلى إشراق الفجر ، كان ينبغى أن تكون فى الداخل لا فى الخارج . الواقع أنك لا تستطيع أن تعطى الأطفال الثقافة ، كل ما تستطيع هو أن تعطيهم « التدريب » . الثقافة الوحيدة هى الثقافة الذاتية ، والروح

الإنسانية - فى أفضل صورها - هى التى تتحرك حركة ذاتية . والإنسان بالمعنى الفيزيقى المتعارف ، جنس واحد . ولكننى أختلف عن بيتهوفن اختلاف الأرنب عن النمر . والروح الإنسانية أوسع مدى ، وأعقد من نظام التطور الفيزيقى بأسره ، من البروتوبلازما إلى الفقاريات العليا . ولايمكن التنبؤ إلا بجماهير الدرجة الثانية ، وبكتابة الدرجة الثانية بوصفها تعبيرا عن أرواح وعقول من الدرجة الثانية .

إن العهود الجديدة ، والمدارس الجديدة ، والفيضانات الجديدة فى الأدب لا تبرز من حلال عملية تطور تدريجية مترتبة على ما سبق . وليست التغيرات الكبرى فى طبيعة الوعى والإدراك ، مترتبة على تأثير الاقتصاد ، أو حتى على تأثير تراكم المعرفة . هذه التغيرات الكبرى فى طبيعة الوعى قد جاءت دائماً من خلال وسيط واحد ، من خلال رجل واحد . لست أعتقد أن هناك فنانين عظاما مغمورين فى القرى البعيدة ، أن هناك « ميلتون » آخر يعيش بيننا ، أخرس خامل الذكر .

من كان بمقدوره أن يتنبأ لأوروبا ، فى القرن الثالث الميلادى ، إلا بالانحدار نحو التفاهة المضمونة الآمنة ، على أكثر تقدير ؟ ولكن المستقبل فى ذلك الوقت كان يكن فى قلبه القديس أوغسطين - ولست أقصد أوغسطين العالم الطريف ، ولا الفيلسوف الفاجر . بل اقصد أوغسطين صاحب « الاعترافات » ، أوغسطين الذى عاشت فيه روح

الرجل الأوروبى ، من جديد ، خبراتها ، وآلامها ، وتجددها ، سواء كان ذلك فى نهاية الأمر خيراً أم شرا . ما من أحد من بين صناع الأقوال المأثورة الجميلة الذين كانوا يعيشون فى أطراف الأمبراطورية الرومانية الهادئة فى ذلك الوقت ، كان بوسعه أن يتنبأ بالقديس أوغسطين . ومع ذلك فما زال الكتاب حتى الآن ، وطوال ١٥٠٠ عام ، يستكشفون الجديد الذى أضفاه القديس أوغسطين على روح قديمة .

● ألا يمكن إذن أن نتنبأ ـ أو نتوقع ـ بما سوف يكون عليه المناخ الأدبى فى المستقبل ؟

جولدنج : نستطيع أن نتنبأ بالمستقبل المباشر ، وإن كان ذلك جزئيا ، على الأكثر . ويبدو أن النمط واضح ومؤكد بالنسبة للكتاب الذين يسيرون على الدرب المألوف . سيكون لدينا جماهير أقل ذكاء ، وسوف يكون على الكتاب أن يطابقوا ، أكثر فأكثر ، بين ما يكتبون وبين الفئات التقليدية والصيغ الجاهزة ، وإلا جرفهم التيار .

ولكن التغير فى السياسة ، فى الدين ، فى الفن ، فى الأدب ، سوف يأتى . لأنه لابد أن يأتى . لأن الروح الإنسانية لا تحدها حدود ولا تستنفد . وهناك ، على ناصية الطريق ، كتاب وموسيقيون فى قامة شيكسبير وموزار ، لايمكن تفسيرهم ، كأنهم معجزات . ولعلهم الآن فى طريقهم . لعلهم قرأوا كتبى ، وتساءلوا فيم تعلقى بما لم يعد « حقا » ، وعماى عما يجدونه جيداً واضحاً لكل ذى عينين . ولعلهم كانوا فى صفوف تلاميذى ، وابتسموا ، ابتسامة مرة ، للتطور

التدريجى غير المثمر الذى أقوم به . ولكنى أومن بهم . ولعلنى كنت أتمنى لهم الحظ الحسن ، لو أننى كنت أعتقد أنهم بحاجة إلى حظ وحسن توفيق .. إنهم فى غير حاجة إلى « الحظ » ، موهبتهم أكبر من ذلك ..

القسم الثانى

آداب الصمت عند تشارلس جليكسبرج

آداب الصمـــــــــــــــــت

عـــنــد تشـــارلـــس جليكسبرج

« أدب الصمت » : دارسة نشرت فى عدد متميز من أعداد «المجلة المئوية» وهى مجل تعنى بالعلاقات المتبادلة بين مختلف الدراسات وميادين البحث العلمى والاكاديمى ، وتنشرها كلية الآداب والفنون فى جامعة ميتشيجان . مؤلف هذه الدراسة هو البروفيسور تشارلس جليكسبيرج أستاذ الإنجليزية بجامعة بروكلين ، نيويورك ، ترجمتها وشاركت فى صياغة الحوار ومناقشة الموضوع ودراسته ، واستكمال بعض نواحيه .

● أدب الصمت ؟ كيف يمكن لنا أن نتكلم عن أدب يقوم على الصمت ، تكون خصيصته وجوهره وسمته : الصمت ؟ أليست هذه العبارة بذاتها من قبيل اللغو والمحال ؟ لايمكن أن يوجد مثل هذا الهجين : أدب للصمت ! إننا إذ نتكلم فى نفس واحد عن أدب الصمت إنما ننتهك معايير المنطق ذاتها ، ومهما كان تعريفنا للأدب ، فلا يمكن أن يكون الأدب صمتا على وجه القطع . ومع ذلك فإن هناك بالفعل مايسمى بأدب الصمت . إنه لايخوض غمرات الميلاد فحسب ، بل لقد أصبح مدرسة وتيارا فما الذى يقصده أصحاب هذا النوع الغريب من الأدب ؟ إن بعض النقاد يتهمونهم بأنهم يلفقون خرافة ويصنعون وهما ، فهل هذا صحيح ؟

●● الواقع أن عبارة أدب الصمت ترجع إلى أصل مركب ، وتتضمن جوانب عدة من المعنى . إنها تنطوى على مفارقة ميتافيزيقية شأنها فى ذلك شأن عبارة كيركجارد عن « الـ المحال » ولايقصد بها أن تدل على نسق جمالى بل أن تشكل تحديا بداعيا . أنها تضارع إلى حد ما مسعى الصوفى إلى التوحد بالله ، والله هو الآخر الكامل التعدى ، إنها مثل جهد ريمبو أن يلتقط نغم ما لايمكن التعبير عنها . ومثل محاولات الداديين أن يتجاوزوا لغة العقل وأن يخلقوا القصيدة المطلقة . « أدب الصمت » فى جوهره يدل على حركة تنشد تجاوز حد المنطق وتخوم اللغة . وهى عند بعض الكتاب المحدثين حركة يحفزها تيقن مراود ملح بعقم الأدب عقما جوهريا . لذلك يهدفون إلى خلق « الأدب ـ الضدّ » إلى خلق أعمال تنذر بموت الأدب . إنهم يسألون : لماذا نكتب إن لم يكن ذلك بحافز انطولوجى عميق ينبع من البحث عن سر الوجود نفسه ؟

ولكن الأدب بذاته ، لايمكن أن يلبى هذا الحافز ، لايمكن أن يشبع هذه الحاجة الانطولوجية للوصول إلى سر الوجود . ليس بوسع الأدب إلا أن يثير أسئلة يقف عاجزا عن الإجابة عنها . ليس بوسعه إلا أن يثير زوبعة مدومة مترية من الكلمات ، ومن ثم يكشف عن قصوره الكامل . لماذا إذن نخلق الاشباح ، لماذا نقاتل ظلالا ورؤى من صنع أيدينا ؟ لماذا نطلق الصرخات فى ليل الكون فلا نسمع إلا الأصداء الساخرة بنا ، لامعنى لها ؟

إن النغمة الرئيسية فى أدب الصمت هى نغمة النداء فى قلب العدم .

● هذا صحيح . ومن أفحش الخلط أن يكرس المرء نفسه لدين العدم ، أن يبحث ، بالكلمات ، عن مطلق الصمت ، أن يغوص فى قلب العنصر المدمر حيث ينتفى الكون ، أن يكتب كتباً ليقول عن انعدام المعنى والهدف . ذلك يبدو مثالا سافرا عن « سوء النية » إذ يستخدم باسم الظمأ إلى الحقيقة .

●● نعم ، ولكن هذا الظمأ نفسه إلى الحقيقة هو الذى يكشف عن النزعة الكامنة نحو التعدى ، والتسامى ، وتجاوز المحدود ، وتخطى العينى والآنى إلى المطلق والجوهرى . إن كلا من كتاب سارتر « الكينونة والعدم » وكتاب هيديجير «الكيان والزمان » إنما هو سجل ميتافيزيقى لسعى دينى ، بمعنى من المعانى ، وينفى هيديجير أن آراءه تفضى إلى العدمية . بل هو يزعم أن النظام الذى يقيمه لفلسفته وقاء من روع العدمية . وهو يقول فى « مقدمته للميتافيزيقيا » : إننا إذ نذهب بالبحث فى الكينونة حتى حدود العدم ، وإذ ندخل العدم فى قضية الكينونة إنما نقوم بالخطوة الأولى والخطوة الضرورية الوحيدة نحو التعدى الحقيقى للعدمية . وعلى الرغم مما قد يقوله الكاتب أو يريده فإنه لن يقبل أبدا أن يستسلم للصمت .

● ليس فى هذا شك ، فإن الحياة تمضى ، وتستمر ، ولن تبطلها رؤيا العدم ، بل إن لها قوة لاتغلب ، قوة آتية ببساطة من أنها تُحيا بالفعل

وتستمر ، إن الأدب فى حقيقته مهما كان مأساويا ، ومهما انتهى إلى آخر أقطاب النفى المطلق ، أنما هو احتفاء بالحياة ، وتأكيد لها .

●● هذه هى المفارقة التى نلقاها عند تقييم الأدب ـ الضد ، أدب الصمت.إن قولة « لا .. لا .. » إذ تتكرر فى الحاح يوشك أن يكون هذائيا ، وطقوس التمرد ، وترداد نغمة العبث والمحال ، وانتقاض القيم انتقاضا عدميا ، ليس مجرد أيديولوجية ، وهو عندما تنظر إليه فى ضوء معناه الجوهرى عمل رمزى يقصد به فى النهاية إلى المصالحة مع الحياة ، وقبولها . ذلك كله فى الواقع أسلوب مركب مبهم للاستجابة لتحدى الحياة المرير . ذلك كله إنما يقول لنا ، فى النهاية : هذه هى الحقيقة المريرة التى لامفر لنا منها ، وعلينا أن نقبلها ، مهما اعترضنا عليها . هذا هو أنتصارنا الوحيد : إننا نستطيع أن نرى المعنى فى الحياة ، ومعناها الوحيد هو انعدام المعنى . هذا هو جوهر الايمان الهش الذى يبقى لنا والذى انتزعناه من قلب الفوضى فيما وراء العقل ، فيما وراء حدود اللغة . إن الإنسان يجب أن يواجه حقيقة وضعه ، هذا هو العنصر المنقذ المنجى الذى يدعم ذلك النوع من الأدب ، ويرفعه .

● إن الحقيقة التى يكتشفها العدميون أصحاب أدب الصمت ، أنه ليس هناك شىء يقال . لقد اكتشفوا أنه ليست الكلمة هىَ المطلق وشنوا الحرب على الدعوى القائلة بأن الكلمة هى القادرة على كل شىء . وقالوا إن اللغة ـ هى الأداة الوحيدة فى يد الكاتب ـ ليست إلا

فخا ومصيدة . إنها لاتحدث أدنى تغيير فى الوضع الإنسانى .

ومعنى ذلك أن أدب الصمت يعلن إفلاسه فى الوقت الذى يرثى فيه لعجزه وقصوره . وهو لذلك يؤذن بفلسفة الهزيمة واليأس ، أليس كذلك ؟ إنهم يدركون السمة الانتحارية لحركتهم المدمرة . إنهم يضعون لأنفسهم مهمة مستحيلة ، فى عداوتهم لأساليب التعبير الراسخة أقدامها . ماذا يبقى بعد أن نعلن إفلاس اللغة وعجزها وخواءها ؟ ستعود الحضارة كلها عندئذ إلى ظلام الجهالة الأولية !

●● لا .. ليس هذا صحيحا كل الصحة . إن أنصار عقيدة الصمت فى الأدب ، لهم مع ذلك صوت جهير .. بل هو صوت - على طريقته يبشر بمجد للحياة مقلوب ومفتقد ومطلوب ، وينم عن شوق عميق معذب للمعنى والفرح ، شوق محبوط ومكسور لفرط عرامته وطغيان قوته . إنهم لايقبلون انقراض اللغة ، بل لعلهم من أكثر الكتاب مقدرة على تطويعها وتجديدها وبعث جدتها الأولية البريئة ، إنهم لايرفضون موت الثقافة . ولكنهم يلحون على كل ماهو غير معقول وغير متماسك وغير مفهوم وعبثى ، إلحاحا ينم عن حاجة ماسة إلى المتسق العقلى المبرر المفهوم . إنهم يستخدمون اللغة ليثبتوا زيف اللغة ، وهم فى ذلك يلجأون إلى أساليب تكنيكية معقدة فى السخرية ، واللمز ، والابهام ، والتعريض ، والاستعارة ، والدعابة السوداء ، «والفارْس» الصريح ، والصور الشائهة . أدب الصمت مشروع محكوم عليه بمنطقه الداخلى ، بالحبوط والتردى.إنه خبرة مريرة فى بلاغة العقم .

والكاتب هنا يتكلم كي يجد راحة من عناء الحاجة إلى الحديث . إنه يتطلع إلى اللحظة التى يطلق فيها آخر صيحاته ، ويعود فيها إلى غبطة الصمت الأولى البدائى . ولكنها لحظة لن تجىء أبدا .

● ومن ثم نجد أنفسنا أمام حركة أدبية وهبت نفسها لتسفيه الأدب ! من الصعب أن نفهم حقا لماذا يعكف أدباء على مهمة لو أنهم أنجزوها لقضوا على أنفسهم !

●● تلك هى إحدى المفارقات الساحرة التى تأخذ باللب فى هذه الحركة . إن الكاتب هنا يصدر عن سعى للنفاذ إلى التجربة والخبرة حتى أعمق غور من أغوارها ، أن يذهب فيما وراء الحدود التى تنتهى إليها المعرفة ، أن يصل إلى المنطقة التى يصبح فيها معنى كل شىء فضلَ قولٍ وتزيدا ، إنه يخطب ود إلهة الصمت . وعن طريق الفعل الخلاق يأمل أن يفلت من ضرورة الاعتماد على اللغة سعيا إلى أن يقول عن يقينه بأن القول مستحيل ! إنه لايريد أن ينتج أدبا ! إنه يريد أن ينقل رؤية للعدم الكونى . وهى رؤية تقترن بالروع الميتافيزيقى ، بالفزع ، بحس من الغثيان والدوار ، ولكنها لاتقترن بنشوة صوفية ما . الكاتب هنا لن يعبر أبدا ليل الروح الطويل ، ولن يطلع عليه الفجر أبدا . ليس من آماله أبدا . ليس من آماله أبدا أن يصل إلى ذروة النور والكشف . وسوف يظل يناضل ، بلا جدوى كى يعكس ظلال صورة العدم التى ترود وعيه ، وليس من رقية تطردها .

● ويظل أبدا غير قادر على أن يبرر هذا الهوى المشبوب بأن يتكشف

حنايا الفراغ . أن يقول لنا عن سر هذه الرغبة العارمة الحارة فى أن يتقصى ديالكتيكية اللاشىء !

لماذا إذن يرفعون من شأن وظيفة الأدب فى النبوءة والكشف فى الوقت الذى يقولون فيه أن الأدب لايمكن أن يمدنا بجواب عن السؤال الذى يغلبنا على أمرنا : ماذا نفعل إذن بهذه الحياة ؟ كيف يمكن للوعى ، أن يعالج مشكلة الكينونة ؟ ، إذا كان الفكر مرآة داخل مرآة تعكس مرآة الفكر نفسه ، بلا نهاية ؟ كيف يمكن أن نكتب عن الوعى باللاشىء ؟ كيف نعترف بالمعرفة أن الإنسان وكل ماتصنعه يداه لا أهمية له ، على الاطلاق ، فى النسق الكونى للاشياء وأن الفكر ليس إلا تعبيرا عن غرور الإنسان ؟

المحاولة الباسلة إلتى لها مجدها المقلوب المرير الطعم ، والعميق الأثر هى المحاولة التى يقوم بها « بيكيت » فى روايته « اللامسمى » : بطلان الذات ، استحالة تحديد هويةالصوت المتكلم ، غدر الكلمات وخلابتها ، عقم الجهد المبذول للخلاص من الأكاذيب والأوهام التى تحوم حول الوعى وتتحيف نواحيه وتنخر داخله ، والحبوط الذى يحيق بالحنين نحو الاحتماء بالصمت . «بيكيت » هنا كالمعتاد فى أدب الصمت ، يقطع علاقته بالبنيان التقليدى للرواية ، ويستغنى عن أكسسوار الحبكة وتطور الشخصيات وعن ديكور المكان والزمان المتعين ، وعن دينامية العمل الذى يهدف إلى قصد محدد ، والحوار الذى يدور حول محاور لها معنى . يحل محلها جميعا مونولوج

يصدر عن مساءلة لكل شيء ، بما فيها مساءلة نفسها . لكل شيء .. فى هذا العالم يبدو أن التداعيات تتدفق بالصدفة البحتة ، أن لا شيء مؤكد ويقينى . وكل تقرير بالايجاب يُحيَّد على الفور بالنفى ، وتأتى عبارات « ربما » و« لعل » و« من يدرى » لتدعم المناخ السائد ، مناخ اللامعرفة واللاأدرية . ومع ذلك فالغريب فى هذا كله أن هناك شيئا يقينيا واحدا ما يفتأ يعود ويتكرر ـ وإن كان يوضع موضع السؤال أيضا ـ هو الحاجة إلى الكلام والقول (ولكن لم ؟) والنزعة نحو الاستمرار والمضى إلى الأمام (فماذا يمكن للمرء أن يفعل غير أن يمضى على وجهه ، إلى الأمام ؟) .

●● فليس من الغريب إذن أن الأسئلة ، فى عالم بيكيت تغلب على الإجابات ، وأن العبارات البيانية دائما تنطوى على معنى مشكل ، فكيف يمكن أن نضع تقريراً ايجابيا عن مكان ليس بمكان بل هو ظلام ، وعن زمان مبهم ملغوز هو بنية أفتراضية من بنيات العقل ؟ أن المتحدث ، ما دام لا يصبر على الصمت ، يتدفق بحديث الوعى المضطرب الذى يتكون من أسئلة لاعداد لها عارفاً ، ويائسا ، أنه لن يجد الاجابة . ليس أمامه إلا فيض من الوعى ، وقوة على الاستبطان لا تنتهى وإن كان لا محور لها من هوية . إن هذا البطل ـ الضد جريح ومشوه ، ولكنه لا يستند ـ مثل جرحى همنجواى ـ إلى دعامة من معايير الشرف ، إلى حس داخلى بالشجاعة والكرامة تمكنه من احتمال الخَطْب دون أن تندّ عنه شكوى ، الجريح اللا مسمى عند

بيكيت إنما يرمز به إلى الموت ، جراحه الكثيرة التى لا اسم لها رموز عن أنه بالفعل قد مات ، ولكنه حيا أو ميتا ، لا يملك إلا أن يمضى فى المونولوج الذى وضعه لنفسه بلا نهاية ، بلا جدوى . ليس أمامه إلا أن يبحث ، ويسأل ، ويتوق إلى غبطة الصمت الذى لا يؤمن قط أنه سيكون من نصيبه . إنه ممرور ، يجدف ، وينكر ، ويتمرد حتى لو كان قد سقط وانتهى ، إنه لن يكف عن الكلام ، لن يستسلم على الرغم من أنه لا شىء .

● ولكن المهم هنا أنه يعرف ، يعرف أنه لاشىء . هذا هو التأكيد الايجابى الوحيد . إنه يعرف ، ويقول . كم من السهل والمغرى أن يخدع المرء نفسه ، أن يلوذ بكل أنواع المخدرات التى تقتل الألم ـ وتقتل الحقيقة معا (أى حقيقة ؟ ما الحقيقة ؟) والمخدرات تلعب دوراً هاما فى أعمال بيكيت ـ وهى اليوم تلعب دورا هاما وغريباً فى حياة الناس فى العالم كله، وفى الحضارة الغربية بالذات والأخص وإن كان الوباء قد تسلل إلينا بل لعله استشرى فينا . وإذا كان بيكيت لا يقلل من شأنها ـ وإذا كان علينا ألا نغض من شأن هذا الدور الغريب الذى تلعبه ـ فإن أعمال بيكيت تتجه إلى أنه ما من مخدر يستطيع فى المدى الطويل أن يقمع الدفعة نحو الثورة والتمرد ، الحياة ألمٌ لا ينتهى ، لن ينتهى ، وجنون الكينونة سوف يتكرر بلا انقطاع ، ميزة الإنسان إذن ، فى وجه ذلك الجنون ، هو أن يؤكد حقه فى التساؤل ، فى ألا يخفى شيئاً عن نفسه أو عن الآخرين ، فى أن

يبحث باستمرار عن الحقيقة التى لا يمكن الوصول إليها أبدا وأن يواصل هذا البحث ، مهما حدث .

●● ومن ناحية أخرى فإننا نلاحظ أن الصراع الروحي للبطل الضد الحديث الذى تلغى هويته الغاء يتضح فى علاج بيكيت للمكان المكان هنا ليس هو أرض الأحلام السحرية غير الإقليدية التى نجدها فى « أليس فى بلاد العجائب » . ولا هو تلك الخلفية التى تعود إلى الماضى ، والتى نجدها فى « مذكرات من العالم السفلى » عند دستويفسكى ، حيث ينكر البطل أن ٢ + ٢ = ٤ أو أن المتوازيين يلتقيان عند اللانهاية ، لا .. إن المكان عند بيكيت أقرب إلى تكنيك كافكا الرمزى فى « القلعة » ، حيث يتخذ الواقع أبعاد اللا واقع الكابوسى ،ولكن البطل الضداللامسمي عند بيكيت يختلف عن « ك » عند كافكا ، ان بطل بيكيت اللا بطولى يبحث عن المطلق فى مكان مظلم أو معتم دون أن يرى قط أدنى ومضة أمل ، وفقدان الأمل النهائى يبرزه ويؤكده انعدام كل مقوم للمكان ، أو غياب ما يسمى باحداثيات المكان بحيث تختلط الأبعاد اختلاطاً هذيانياً تاماً : فوق وتحت ، قريب وبعيد ، أمام وخلف ، تقدم ونكوص ، ذهاب ورواح ، كلها مختلطة اختلاط الماضى والمستقبل ، والأكذوبة والحقيقة ، والوهم والواقع .

● وليس هذا ، فى مستوى من مستويات العمق فى الوعى ، مما يؤخذ على ما يسمى أدب الصمت . بالعكس ، إن هذا الأدب أصدق صوتاً وأعمق سبراً من كل محاولة لاقتناص الحقيقة عن طريق

أبعادها الخارجية المظاهرية ، إن هذا الأدب الروائى الذى يعتمد على استبار الوعى الداخلى له من شجاعة المواجهة مايتمكن به من إنكار ذاته ، وبذلك يؤكدها على نحو من الأنحاء .

●● ومع ذلك فإن كل شبح من أشباح الشك فى هذه النجوى الطويلة ، يدمر نفسه هنا ، بأن يضع نفسه موضع الشك ، بحيث يكاد ينعدم الوعى بحدود الذات نفسها ، وتكاد تندمج الذات فى وعى مطلق بلا حدود ، وعى مفزع بحقيقة إنسانية لا اسم لها ولا وطن ولاتكاد تكون لها لغة ، ولكنها مُعبَّر عنها مع ذلك ، ويزيد من وطء الأثر المدمر لهذا الأدب ، مايتخذه من أسلوب عرَضى ، عابر ، لا قعقعة فيها ولا تفخيم ، هو البساطة الضارية المجردة الزاهدة فى كل زخرف أو توشية ، بعباراته العامية ، المصطلحية ، الرتيبة الوقع ، بإزدواج السؤال فيه مع الإجابة المتسائلة بحيث يكاد ينهار نحو اللغة نفسه وصرفها ، ويتداعى بنيان الجملة ، وتتفكك أواصر العبارة ، وتكاد تصل إلى النقطة التى لا مفر منها من الصمت ، ومع نغمات السخرية ، نجد تهتهة الحيرة ، والتكرار ، والقوالب الجاهزة فى الكلام ...

● هذه كلها مقومات من نسق إبداعى يقصد به إلى تأكيد أن اللغة هى أساساً أداة خائنة .. ومع ذلك فاللغة هنا هى الأداة ، هذا هو التعدى والتسامى الفذ الذى يحققه أدب الصمت .. وهو فى الواقع من أبلغ الأدب دلالة واصفاه صوتاً ، والبطل ، البطل ـ الضد ، حيث

كل شيء هنا على نقيضه ، يقول : « وفى الوقت نفسه فإنه علىّ أنْ أتكلم . لن أصمت أبدا . أبدا » . إن الرواية فى ثلاثية بيكيت « اللامسمى » ، و«مولونى » ، و« مولونى يموت » .. ليست إلا المونولوج الذى يعلن بأوضح نبرة يأسه من الكلمة ، ومن الكلام ، ويصوغ مع ذلك صوت اليأس .. صوت الصمت .. وعندما يسأل بيكيت عما يهدف إليه ، يجيب عن هدفه الخلاق فى وضوح تام : « التعبير عن أنه لا شيء هناك أعبّر عنه ، لا شيء أعبّر به ، لا شيء أعبّر منه ، لا رغبة فى أن أعبّر عن شيء ، ذلك كله مع الالتزام بأن أعبّر .. » ..

●● هذا هو موجز المأزق ، الذى يتقلب فيه من طرف إلى طرف : العجز الجذرى للغة أن تعبر عن « الخواء الوجودى » ، وعنانة الكاتب فى معركة مع أشباح الكلمات ، والحُواذ الذى يقهره مع ذلك لكى يعبّر دون أن يجد تبريراً لهذا القهر الحواذى ، إنه لا يعرف ماالذى يقهر الكاتب على الخلق ، ولكن القهر موجود ، لا ينكر لا بالقول ، ولا بالفعل . يمكننا القول ، مع ذلك ، إنه الفعل الواقع فى دورة لا تنتهى من الاستحالة والتحقيق .

● هناك كتاب آخرون يشاركون فى هذا الحس العبثى ويعالجونه فى أعمالهم ، مثل كامى ، ومالرو ، ويونيسكو ، وكتاب الرواية الجديدة والرواية الضد . وهمهم الأساسى ليس الوفاء بمتطلبات الفن ، بل الكشف عن حقيقة الكينونة .. إن اللغة عندهم أداة يحاولون تنقيتها

من كل شائبة .. وكل زخرفة ، حتى تستطيع أن تعنى بحقيقة الصمت الذى يكمن فى كل منا .

ومن ناحية أخرى فإنهم يمثلون فى الواقع عدداً من الكتاب لا يستطيعون أن يتخلصوا من عبء بالاثم ، والشعور بالذنب ، تلقيه عليهم ظروف الحياة المعاصرة ، هذا هو العبء الذى يشغل ضمائرهم بالسؤال عما إذا كان اشتغالهم بالأدب ليس إلا صورة من صور الخيانة ، إن هذا العالم المعاصر يواجههم بالمسئولية فى كل لحظة ، ومهما أنكروا ذلك .. فإنهم فى الواقع كتاب أخلاقيون . البحث عن الحقيقة ، والسعى إلى التعدى ، ومحاولة الوصول إلى المعنى ـ أو اللا معنى ـ فى الوجود .. ذلك كله سعى فى صميمه « أخلاقى » .

فهولاء ليسوا كتابا جماليين ، بل يعذبهم ما يعذب الإنسان المعاصر كله من وعى أخلاقى من عالم انتشرت فيه الجريمة ، وضرب الزيف فيه حتى النخاع ، إنهم يصدرون عن حاجة ماسة إلى المشاركة فى صياغة العالم ، أو إعادة صياغته ، ومن ثم إلى الارتباط به ارتباطاً له معناه .

هل تفسر ظاهرة « الأدب الضد » جزئيا على الأقل ، بأنها نتاج تلك القوة الساحقة التى عصرت الإنسان المعاصر هصراً ، وتعتصره ، وتكاد تحوله إلى نفاية لا قيمة لها سواء كان ذلك فى الغرب أم فى بلادنا ، قوة القهر الممثل فى المؤسسات الضخمة ، مؤسسات القمع والحرب

وإفساد الروح والتضليل الإعلامى المدبر ، وبيع الأسلحة واستنفار كل أنواع النهم الحسى الذى لا رى له أبدا ؟!

●● لا تكاد تكون هناك حاجة للإجابة عن هذا السؤال ، فقد أصبح السؤال والإجابة معا من مسلمات الوعى الممزق الذى يسود إنسان العالم المعاصر ، ولكن الأدب الضد قد أجاب بطريقته ، لقد عجز حتى أن يسأل من أجل ماذا يعيش ؟ فاستدار على نفسه يسأل فى التياع محبط محرق : لماذا نعيش ؟... وإذن فقد كان من الضرورى أن يسأل : ولماذا نكتب ؟ عندما يضعف الحب الغريزى للحياة ، فى مواجهة ضغوط لا قبل للإنسان بها ، تستنزف الكلمات من معناها ، ويظهر الأدب ـ الضد ، وعقيدة الصمت الملازمة له . وتظهر بالتالى التناقضات الأساسية فى بنيان هذا الأدب ، وتلك العقيدة ، إن الكاتب هنا ليس مستعداً بالقطع لأن يهجر الحياة ، ولا الفن ، إنه لا يرى سبباً للحياة ولا للكتابة ، والغريب أنه مع ذلك يمضى فى الحياة ، وفى الكتابة ، بل يصر عليهما إصراراً . ولا يستطيع أن يبقى صامتاً ، بل يؤكد أنه لن يصمت أبدا ..

● وهذا على وجه التحديد ما يعطى لهذا الأدب قيمته العالية . ليس الأدب الضد إلا أدباً عظيماً ، أنه ينبع بالتحديد من حب عارم للحياة ، فى ظروف نزف فيها العالمُ حبَّ الحياة ، فهو بالتالى يعيد تأكيد هذا الحب تأكيداً انتحارياً ، ولكنه بالغ الوقع ، والعدمية التى تتردد أصداؤها فى هذا الأدب ليست إلا لوناً محبطاً مقلوباً على ذاته

من التسامى والتعدى ، إن الحافز الإبداعى لا يقمع هنا ، حتى وهو يواجه عالم العبث والقهر ، إن الفزع بإزاء هشاشة الوجود الإنسانى ، وعرضيته ، والروع أمام مؤسسات القمع ، والتمرد بإزاء أجهزة الوحشية الخرساء أو الصارخة فى الأنظمة الاجتماعية والكونية معاً ، هى التى تُعيد تأكيد صلابة الإنسان إذ يقف أمامها « غير مخرس » يبحث عن الحقيقة فى قلب الصمت ، وعن الحب فى قلب الخواء ، وعن التشارك فى قلب الاغتراب .

ظهر فى أدبنا المصرى فى الستينيات ، منحى « أقرب إلى أدب الصمت ، هو ماأسميته منحى الكتابة الشيئية» ، المنحازة إلى الخارج ، وهى كتابة فى عكوفها على وصف الواقع الخارجى وصفاً دقيق التفاصيل ، محايداً ، تبدو وكأنها قد ابتعدت عن « الواقع » ، وانحازات إلى مجرد « مظهر » له ، وهو ما يؤدى إلى مفارقة أساسية .

يبدو هنا أن نفى كل جيشان للعاطفة أو الانفعال هو فعلاً نوع من الصمت عن الحياة الداخلية ، ويلوح أن اغتراب الإنسان هنا يصل إلى غايته القصوى ، إن الموضوعات ، والأشخاص ، والمشاهد ، تُبتعث هنا فى نور بارد ، وتُرى بعين يظهر أنها مفتقدة افتقاداً كاملاً إلى أى اهتمام ، ذلك أن الضغط ، والتأكيد لا مجال له هنا ، بل ما يبدو أنه اللامبالاة هو النغمة السائدة .

ومع ذلك فإن هذه الكتابة ـ فى صميمها ـ إدانة لإهدار الجمال ،

والمعنى ، والتواصل ، إهداراً تعسفياً توقعه السلطات - أياً كانت - على الناس وعلى المجتمع .

إدانة تشفى على التخلى ، لكنها لا تصل إليه قط .

ولفرط عرى القاموس - هنا - بمعنى تجرد الكلمات والسياقات عن كل إيحاء بالاهتزاز تصبح الكتابة مجدبة ، قفراً ، لا دم فيها ، وكأنها زهدت فى الحياة ولاذت فقط بما هو جامد ، أى بما هو صامت .

من الكتاب الذين عملوا فى هذا الاتجاه إبراهيم أصلان ، وبهاء طاهر ، ومحمود الوردانى على تفاوت فى طرائق تناولهم ورؤاهم .

ويبدو أن هذا الاتجاه فى الفترة الأخيرة عندنا قد وصل إلى نهاية طريقه ، ومما له أثر فى هذا التغير أن تغيرات اجتماعية وثقافية قد حدثت ، وأن قبضة القمع الاجتماعى قد انفكت ، كثيراً أو قليلاً ، ولذلك يمكن أن نحس بوضوح ظهور المقومات الشعرية ، والصوفية ، والتراثية ، بما تحمل من طاقة وشحنة واحتشاد ، بل ظهور عناصر ميلودرامية أحياناً ، إلى مادة بعض أعمال لكتاب أسهموا فى إرساء هذا الاتجاه ، يبدو إذن أن « أدب الصمت » ، أدب الحياد قد وصل عندنا إلى غايته ، أو انحسرت الحاجة إليه .

وللوهلة الأولى قد تبدو تقنيات هذا المنحى - التى هى فى الآن نفسه رؤى للعالم ، وليس للذات - مشابهة لأدب الصمت فى الغرب . ولكنها فى تصورى مختلفة عنه اختلافاً جذرياً ، فهو فى الغرب ينبع من أوضاع « الامتلاء » ، بل « الاكتظاظ » وفرط الفيض ، عند أعلى نقطة

من التحقق فى ارتياد ـ بل استهلاك ـ كل التقنيات الممكنة (إذا أمكن القول) ، أى أنه يأتى نتيجة لأوضاع مجتمع ـ وشكل من أشكال الفن أيضاً دون ربط آلى وطردى بينهما ـ قد وصلا إلى نهاية مطاف ، إلى ذروة تشبُّع يكاد يكون كاملاً .

على العكس من ذلك فى أدبنا ، فإن أدب الحياد الظاهرى عندنا هو أدب يستكشف أراضى جديدة غير مسبورة ، ويتلمس طريقه نحو آفاق جديدة غير منظورة ، فهو نتاج التولد والمخاض والنهضة والبحث والأمل ، ليس ختام السعى ولا الوصول إلى حافة اليأس والتسليم ، وإن كان لا يصل إليها ـ فى أى الأحوال ـ قط .

وهو الأمر الذى يمكن أن يفسر ، أو يبرر ـ على المستوى الاجتماعى ، وعلى المستوى الجمالى ، فى الوقت نفسه .

المأساة والوضع الانسانى
عند
البروفيسور واين وود

المأســاة والـوضــع الانســانــى

عنــد

البــروفيســـــــورواسيـــــــن وود

ــ كل البشر فانون .

ــ وسـقراط بشـــر .

ــ إذن سقراط فان .

بهذا يجرى القياس المنطقى المألوف ، وفيه نجد قدراً من الراحة ، لأننا ، عن طريقه ، يسعنا أن نترجم حقيقة مروعة من حقائق الحياة الإنسانية إلى السياق المنطقى الرصين الأمين . والواقع أن تلك النتيجة هى ما يتطلبه القياس المنطقى نفسه ، لا ما تتطلبه الحياة : لذلك فإن سقراط فان . إن هذه النتيجة لا تهزنا بأسى أو شجى ، بل هل تريحنا وتسعدنا بكمالها ، بما فيها من مزج وتآلف بين العام والخاص . وكون كل البشر فانين لم يعد شيئاً يحدد وقوع وجود الإنسان فى أسر الزمن ، وانحصاره فى المحدودية ، بل يصبح ـ ولو لفترة وجيزة ـ إنطلاقاً صورياً من أسر معنى الكلمات نفسها . ان كمال صورة العلاقة المنطقية ، وجمالها ، يمكننا من أن نضع أقسى حقيقة من حقائق الحياة الإنسانية ، وأبعثها على الروع ، فى صورة تبدو وكأنما تتيح لنا السيطرة عليها ، وبذلك توضع حقيقة الموت الماثلة أبدا على مسافة آمنة ، فيما يلوح لنا ، وتستحيل مسألة تثير

القلق الفردى بل الهم الفردى الملح الحاد ، إلى عنصر يقع فى داخل نمط كونى .

ومع ذلك فمن الغريب أن مقدرتنا على أن نصوغ هذا التقرير عن طبيعة حياة الإنسان ، مقدرتنا على أن نكتشف كلاً من النمط الكونى ، والنتيجة المنطقية لهذا النمط بالنسبة للفرد ، هى التى تدخل فى حياتنا الكثير من المعاناة والآلام والمخاوف التى علينا أن نتحملها ، ذلك أننا ، نتيجة لهذه المقدرة ، نعرف حل لغز الهولة ، مِثل أوديب . نحن أيضاً نستطيع أن نرى المسار الأساسى لحياة الفرد ، فى قسماته المجردة : نحن نزحف ، نحن نمشى بقامة منتصبة ، ونحن نذبل شيوخاً بحاجة إلى عكاز يسند قامتنا المحنية ، ونحن ندرك القَسَمة الرئيسية لوجودنا ، أننا ، فى كل لحظة من لحظات الزمن ، فانون ، نموت ، أن حياتنا المألوفة العادية هى حياة تتجه إلى الموت ، نحن نعرف أن كل البشر فانون . وإذن فإننا سوف نموت بالتأكيد . وقد لاحظ الكثيرون أن إحدى القسمات الرئيسية للوضع الإنسانى المحكوم عليه بالفناء ، هى **معرفتنا** بأننا فانون ، **وعينا** بأن حياتنا الفردية مرتبطة بالموت ارتباطاً لا ينفصم . تلك أيضاً ، حقيقة من حقائق فناء الإنسان : أننا نتوقع ، أننا نتساءل ، أننا نتعذب .

ومن ثم فإن الفناء ، بالنسبة للإنسان باعتباره كائناً عاقلاً واعياً بذاته ، ليس مجرد قسمة حقيقية على المستوى العام ، من قسمات وجوده ، سواء كان يعرفها أو لم يكن ـ كما لعلها الحال عند الحيوانات العجماء ، بل هى أيضاً جزء فردى داخلى من حياته ـ

تشكل وعياً جوهرياً بجوهر وجوده يؤكد كل ما يفكر فيه ، أو يصنعه ، بشأن هذا الوجود . إنها نغمة القرار فى كيانه العاطفي والعقلى ، تعزف فى مقابله كل موسيقى هذا الكيان .

هذا إلى أن العقل الذى يمكننا من أن نتأمل حقيقة فنائنا ، هو نفسه العقل الذى يمدنا بفكرة الخلود . بل كان العقل عند الإغريق هو صورة الخلود بالذات ، إذ أن طبيعة نشاطه من شأنها أن تنكر محدودية الزمن والمكان والتجزؤ ، وكانت الدائرة التى افترض أفلاطون أنها الصورة المثلى للكمال ، أو للخلود ، تعتبر صورة لنشاط العقل ، ذلك أن العقل يستطيع أن يتأمل الكمال ، بل يتأمله بالفعل ، والعقل يستطيع أن يلغى التجزؤ الوقتى للوجود الزمنى ، بل يلغيه بالفعل ، وقد دأب العقل ، فى الماضى ـ نتيجة لطبيعة خبرته ذاتها ـ أن يرى نفسه غير فان ، بشكل ما ، وأن يرى نفسه قادراً على أن يقتحم جدران الفناء التى تحدق به .

ومن ثم فإننا بالطبيعة نحس أنفسنا مدفوعين إلى الإحساس بالتغاير بين ما نعرفه عن أنفسنا ، ومانستطيع أن نفكر فيه ، بين مانستطيع أن نتصوره ، وما نعرف أنه يجب أن يكون . كما تقول فيدرا عند يوربيديس : « أعتقد أن حياتنا أسوأ مما تتيحه لنا طبيعة العقل » ، ذلك أننا على الرغم من أننا نحيا ـ ونموت ـ فى الزمن ، ولا نملك إلا أن نعرف أنفسنا أسرى زحفه إلى الأمام ، إلا أننا نحيا حياة العقل أو الروح التى تتجاوز الزمن وتتعداه ، والتى تقع فيما وراء الزمن ، إن المقدرة على تأمل حقيقة الفناء هى أيضاً المقدرة على

التفكير فى الخلود . وهذا أيضاً نعرفه : هذه الوحدة التى تقوم على المفارقة بين المحدود واللا محدود ، تصبح موضوعاً للفكر والتأمل ، وبذلك تسهم فى المقدرة على المعاناة التى تحدد وتعرِّف الفناء الإنسانى .

إننا ننظر إلى الأمام وإلى الخلف ، كما يقول شيلى ، ونتلهف توقاً إلى ما هو غير كائن ، نحن نتوق إلى وجود أكثر سعادة ، وأقل تدميراً ، نحن نتوق إلى عالم أو حياة لا يغلب عليها الألم والعذاب ولا تكون فيها المعاناة محتومة لا مهرب منها ، ولا يوجد فيها العذاب الذى لا تبرير له ، ولا يموت فيها الأبرياء ، ولا يضيع فيها الوعى الفردى ويمحى .

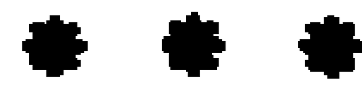
ومادمنا نستطيع التفكير فى السعادة ، فإننا نتوق إلى وجود لا تقوم فيه قوى الفناء دائماً بدحر السعادة وهزيمتها ، إننا نتلهف توقاً إلى ما هو غير كائن ، ونأسى لما هو كائن : وما هو كائن هو حقيقة الفناء الإنسانى . إننا ننظر حقاً إلى الأمام وإلى الوراء ، فى غصص الألم ، ونتأمل حتمية موتنا ، وموت أحبائنا ، ونفكر فى العذابات الماضية ، ومالحقنا من دمار ، ونكتشف فى داخل أشخاصنا ، وضعنا الإنسانى الفانى ، ممزقين بلا نهاية بين المطالبات المتناحرة ، مطالبات المحدودية ، واللا نهاية .

أى أننا ، بعبارة أخرى ، نحس الظلم الذى ينطوى عليه قَدَر الإنسان ، ونتأمل فى الأدلة الواضحة على أنه ما من مبدأ عادل يفرض

نفسه ـ غير مدافَع ـ فى نمط الفناء الإنسانى . ونحن قد نُرضي حِسّناً بالعدالة بأن نلجأ إلى مستوى أسمى ، أو أعظم ، من العدل ينحل فيه إحساسنا بالظلم ، أو ينتفى ، ولكن هذه الخطوة (إذا اتخذت على الإطلاق) ، إنما تأتى متأخرة ، وهى ليست ضرورية على الإطلاق إلا لأن خبرة الفناء الإنسانى الواعية إنما تتطلبها وتقتضيها ، فإذا كنا نحس جور الفناء ، فإننا نؤكد فى ذات الوقت مبدأ العدالة ، وإلا كانت فكرة « الجور » نفسها لغوا بلا معنى ، ونحن نؤكد هذا المبدأ لأننا قد عقدنا العزم على أنه يجب أن يكون فى حياة الإنسان معنى ، لأننا نخاف الخواء واللا شيئية التى تترتب بالضرورة على حقيقة الفناء ،

ما لم يكن هناك فى حياة الإنسان معنى . لو لم يكن هناك معنى لكانت الحياة حقاً عبثاً ومحالاً ، ولكن هذا التقدير نفسه نتاج لإحساس منتهك بالعِدل ، ذلك أنه يصدر عن يقين بأن العالم العبثى ، العالم الذى سوف تهلك فيه المقدرة على التعقل والحب والوجد والشرف وتفنى جميعاً ـ هذا العالم يصبح جائراً ولا يمكن أن يطاق ، وقد ننتهى إلى النتيجة التى انتهى إليها غيرنا ممن لا عداد لهم فى تاريخ الإنسان : أنه حيث لا يدرك الإنسان نسق العدل ، فلابد أن العدل من الله وبه ، فالله بالضرورة عادل . ولكن الموقف الوجودى هو نفسه لا يتغير ، أياً كانت النتيجة التى ننتهى إليها : إننا « نحس » أن الوضع الإنسانى جائر ، لأن مقدرتنا على النظر إلى الأمام وإلى الخلف هى بالمثل مقدرتنا على التفكير فى « العدل » ، إن حياتنا ليست مجرد

صراع ضد الموت ، بل هى أيضاً صراع ضد حقيقة الفناء ، إنها رفض للقصور وللجور الذى تنطوى عليه المقدمة الأولى فى قياسنا المنطقى : « إن كل البشر فانون » .



هذه هى الحقائق التراچيدية للفناء الإنسانى ، وما أن نترك براءة الطفولة حتى تشكل هذه الحقائق جزءا جوهريا من الخبرة الفردية ، ما من أحد منا حر كل الحرية من ربقة الفناء والعذاب التى هى مقوم أولىّ من مقومات الوجود الإنسانى . ونحن جميعاً نعرف مرارة تحمُّل الفقدان ، والحزن ، والشك ، والوحشة ، واليأس أحياناً ، ونحن جميعاً نحيا ـ باعتبارنا كائنات إنسانية ـ مع المأساة ، ذلك أن المأساة تضرب بجذورها فى الحياة الإنسانية . والواقع أن اعترافنا بهذه الحقيقة هو الذى دعانا إلى أن نطلق اسم « المأساة » أو « التراچيديا » على أية كارثة تحيق بالناس . أى أننا ، باعتبارنا أفراداً فانين ، نعى ، ونحيا ، نملك « حسا » نابعاً عن الخبرةَ المباشرة ، بالمأساة ، وهو حس نمارسه كلما واجهنا عملاً أدبياً يعبر عن إحساس شخصى بالفقدان ، ذلك أننا نجد هذا الإحساس بالفقدان منعكسا فى خبرتنا نفسها . ولقد اعتبر البعض تعريف الإنسان بأنه « حيوان ضاحك » تعريفاً فارقاً ومانعاً ، إذ أن وصفه بتلك الصفة هو تأكيد لمقدرته على تصور إمكانيات التحكم فى خبرته ، تصوراً عقلياً ، وعلى الضحك بإزاء استجلاء هذه المقدرة ، ولا شك

أن هناك تعريفاً فارقاً ومانعاً لا يقل عن ذلك سلامة وصحة ، هو القول بأن الإنسان مخلوق تراچيدى ، أو مأساوى . ذلك أن وصفه بتلك الصفة فيه تأكيد لمقدرته على استجلاء حقيقة الألم والحرمان والفقدان الكامنة فى حياته ، البكاء عند الإنسان طبيعى كالضحك سواء بسواء ، بل لعله يأتى من أغوار أعمق فى دخيلته .

إن هذا الحس بالمأساة ـ وهو أعمق معانى الكلمة ـ حس فى متناول كل البشر ، أو فى متناول كل الأفراد الواعين بذاتهم ، فى الحضارة الغربية كلها ، على الأقل ، ومع ذلك فإننا عندما نناقش هذه الكلمة بالنسبة للتعبير الأدبى ـ وبخاصة فى الأدب الدرامى ـ نجد الكلمة فى الغالب تستخدم مع قيود وتحفظات وشروط تكاد أن تتنكر معها معالمها . بل هى تستخدم عمداً بحيث تخرج الخبرة العادية بالمأساة من معناها ، كما فعل هيجل ، ولذلك فليس من المستغرب أن يحس المرء بإزاء تعريفات المأساة فى شكلها الأدبى ، إحساساً أقرب إلى ما يشعر به الرجل العادى بإزاء أحكام الفيزياء الحديثة ، أى أنها أحكام تتعلق بعالم آخر غير ذلك العالم الذى نحيا جميعاً فيه .

ومع ذلك فإن هناك فرقاً واضحاً بين المأساة فى الخبرة الإنسانية الأساسية بها ، والمأساة أو التراچيديا فى التعبير الأدبى ، فالأولى هى المأساة فى الحياة ، أما الثانية فإنها تحكيها ، أى تقلدها ، أو تعبر عنها ، أو تلخصها وتوجزها ، (وإن كان المرء عندما يمارس تلك الخبرة الدرامية بالمأساة « فى نطاق الدراما ، فإن هذه الخبرة

الدرامية نفسها تصبح جزءا من الحياة المأساوية فى نطاق الحياة) ..

وإذن فإن هناك فروقاً حقيقية وذات دلالة بين هاتين الخبرتين بالمأساة ، ولكن تجاهلنا قيام أسس إحدى هاتين الخبرتين على أرض الأخرى ، ونسياننا الأصل المشترك بينهما ، عندما نحاول تعريف المأساة الدرامية ، يعرضنا لخطر إغفالنا لجوهرها . ومن ثم ينبغى البدء « بالخبرة المأساوية » فى الحياة ، تلك هى بؤرة التراچيديا ولبها . وأى تعريف للتراچيديا يغفل علاقتها الأساسية بالخبرة المأساوية فى الحياة نفسها ، إنما هو بالضرورة تعريف مضلل وغير واقعى ، إن التعريف الذى ينطوى على معنى حقيقى للتراچيديا يجب أن يضع فى اعتباره أننا اليوم نفهم هذه الكلمة فهماً يمكننا من أن نطلق وصف التراچيديا على أعمال تبلغ من الاختلاف ما تبلغه « أنتيجون » و« الملك لير » و« البطة البرية » ، دون أن نلجأ إلى نظريات واضحة مقننة للتراچيديا . إننا نشعر أنها جميعاً تشترك فى ذلك الحس الذى ندعوه نحن بالمأساة أو التراچيديا ، حتى إن لم نكن قادرين دائماً على أن نحدد كنهه . ونحن نشعر أن ذلك صحيح ، مهما كانت نظرية سوفوكليس أو شيكسبير أو أبسن فى التراچيديا . ومن ثم فإن المهمة الأولى لأى تعريف للتراچيديا نتقدم به ، هى أن نسعى إلى اكتشاف ما الذى تشترك فيه هذه جميعاً .

من الممكن بالطبع أن يميل مثل هذا التعريف إلى قسر الأعمال

السابقة فى قالب يصوغه فهمنا المعاصر للمأساة . ولكن هذا الخطر غير كبير فيما اعتقد . إننا نستشعر حقيقة فى الأعمال الإغريقية القديمة ، وفى أعمال العصر الاليزابيثى ، تجسيداً لِحسّنا نحن بالمأساة ، إننا نشعر ، بل نعتقد ، عندما نتلقى وقع « أوديب ملكا بصدمته الكاملة ، أن سوفوكليس كان يعبر فى تلك المسرحية عن حس بالمأساة فى الوضع الإنسانى الفانى الذى أحسسنا به نحن أيضاً إلى حد ما . إلا أن الخطر الذى نتعرض له على ذلك النحو ، على أى حال ، ليس بجسامة الخطر المضاد الذى طالما عرفناه ، ذلك أن الباحثين فى موضوع التراچيديا قد طال بهم التعثر والتردى على صخور الألفاظ والتعريفات الأرسطوطالية وفى مستنقعاتها ، بعد أن تُرجمت وروجعت ، وحورت ووسعت ، وفسرت ، حتى لقد قال ريتشارد سيوال Richard Sewall فى كتابه « رؤية للتراچيديا » عام ١٩٥٩ عن أرسطو : « أنه صامت صمتاً غريباً عن كل ما يصف به الإغريق تلك القوى ، فى الداخل وفى الخارج ، التى تدمر الإنسان ، وكل ما يصيبه ويلقيه فى المتاهات ، وينوء به إلى أسفل . كل مانعرفه باسم « الشر » .. ومع ذلك فإن « الشر » هو جوهر التراچيديا » .

والواقع أننا جديرون بالتساؤل عما إذا كان أرسطو يعنى بالتراچيديا (فى اليونان القديمة) ما نعنيه نحن بالتراچيديا . وعما إذا كنا نحاول أن نعرّف ذات الشىء ، يؤكد جيرالد الس Gerald Else أننا لا نعنى نفس الشىء عندما نستخدم هذه الكلمة . وهو يقول إن

التراچيديا فى كتاب « الشعر » عند أرسطو لا تعنى المأساوى بل تعنى « الدراما الجادة » . ومن الصحيح بالفعل أنه « ليس هناك كلمة واحدة فى كتاب « الشعر » لأرسطو ، عن « أسرار الحياة » النهائية ، أو عن السبب فى عذاب الإنسان وشقائه ، أو عن القدَر ، أو عن علاقة الإنسان بالله ...... » . وبعبارة موجزة ، فإنه أياً كان ما يقصد أرسطو أن يقول عن التراچيديا ، فإنه لم يتناول أصولها ، ومنابعها ، حيث ينبغى لنا أن نبدأ . ولا نزاع فى أن دراسة كتاب « الشعر » لأرسطو هامة وشائقة ، ولكننا لا ينبغى أن نلتزم بكل ما يقول . ولعل بعض ما يبدو متناقضاً أو خارجا عن صلب الموضوع فيما يقوله أرسطو ، إنما يترتب على أنه كان أحياناً يتحدث عما نعرفه بالتراچيديا ، ويتحدث أحياناً أخرى عن الدراما الجادة ، غير التراچيديّة . إلا أنه يتحتم علينا ، على أى حال ، أن نوضح لأنفسنا ما هى التراچيديا ، فى فهمنا .

إن ما نفهمه باعتباره دراما تراچيدية ـ ويصدق ذلك على الأخص بالنسبة للنماذج الدقيقة منها ـ يجسد « الحس المأساوى » للوضع الإنسانى الفانى الذى نتقاسمه جميعاً . والواقع أنه فى قلب التراچيديا يوجد موت الإنسان ودماره . ليست التراچيديا عندنا مجرد الدراما غير الكوميدية (كما لعلها كانت عند أرسطو) ، ولا هى كل دراما تعالج مشاكل الإنسان بجدية كبيرة .

إنما تنبثق التراچيديا من الهزيمة والموت ، وهما الإيقاع المحتوم

النهائي في حياة الإنسان الفاني ، والتراچيديا ـ في هذه الحدود ـ هي مرآة الحياة ، ولكنها تعكس الحياة ، وقد جُردت إلى قَسَماتها التعسة المحتومة في الوضع الإنساني الفاني المحكوم عليه بالموت : أن الجسد عرضة للسقم والعطب والبلى والموت ، أن الإرادة خائرة ، أن الإنسان يعاني من انقسام ذاته بين نزوعاته الدنيا وبين المتطلبات الخلقية أو الروحية ، ومن ثم فإن التراچيديا تركز اهتمامها ـ واهتمامنا ـ في الوضع الإنساني الفاني . إن التراچيديا ليست هي الحياة المأساوية ، ولكنها أيضاً ليست مجرد مرآة لتلك الحياة .. إنها أكثر شمولاً وأضيق حدوداً من الحياة ، في وقت معا .. فهي تنفي عن نفسها ما تزخر به الحياة من مشاغل يومية ، وهي المشاغل التي نهوّن بها الحس المأساوي في الحياة ، ونخففه ، ونميعه . ولكنها تحشد وتستقطب تركيزاً للخبرة المأساوية والاعتراف بالمأساة أعظم مما يتاح لنا أن نمارسه وأن نطيق الحياة معه ، ولا شك أن من أعظم القسمات المميزة للتراچيديات العظيمة مقدرتها على كشف مدى الدلالات المروعة للوضع الإنساني المحكوم عليه بالموت ، في كل امتلاء هذه الدلالات بالرهبة . إن هذه التراچيديات تأتي بنا أمام وضعنا مركزاً ، مطهراً من كل حشو وفضول ، وموسعاً مع ذلك ، ممهداً حتى يشتمل ، تقريباً ، على كل مدى العذاب والألم الذي يقع في حيز الإمكان . ولكن التراچيديا ليست مجرد نواح على شيء مفقود ، مهما كان مركّزاً ، إنها أساساً كشف لانغماس الإنسان ، انغماساً كاملاً

فى الوضع المأساوى للفناء والموت . يصرح شوبنهاور : « إننا نرى فى التراچيديا الألم الذى لا يمكن الإفصاح عنه ، ونواح الإنسان ، وانتصار الشر ، وسيادة الصدفة وازدراءها بالقانون ، وسقطة العادل والبرىء سقطة لا قيلة منها » . لعلنا لا نتفق مع شوبنهاور فى أن التراچيديا تقدم لنا انتصار الشر بالضرورة ، ولكننا ندرك أنه يتحدث عن قَسَمة من أهم قسماتها . ذلك أن التراچيديا تعنى أساساً بوجود ما نسميه بالشر فى العالم ، والشر فى العالم إنما ينبع من معاداته لوجود الإنسان ، وتناقضه مع حسه بالعدالة ومع شعوره بالكرامة الفردية . هذا هو « الشر » الذى يجده الإنسان فى وضعه الفانى نفسه ، ويلوث وجوده كله ، التراچيديا إذن تظهر الإنسان وهو يمارس طبيعة فنائه كاملاً ، مع حسه المنتهَك بالعدالة المفقودة ، تظهره ، كما يقول وليام أروسميث : « يحيا حياته يرزح تحت ربقة مزدوجة ، ربقة طبيعية ، ونير عالم لم يكن له يد فى صنعه » . عالَم يعانى فيه الإنسان بالضرورة الألم والتعاسة والحاجة والحبوط والهزيمة ، عالم قاصر عن أن يفى بحسه بالعدل ، الإنسان يسعى إلى عالم أفضل ينتفى فيه « الشر » ويندحر ، ولكن هذا « الشر » منسوج فى لحمة كيانه الخلقى ، وسداه ، ومن ثم فإن التراچيديا تكشف لنا عن تركيز للتجزؤ والتشتت فى الحس المأساوى الذى يعانيه الإنسان فى الحياة .

* * *

القسم الثالث

من أدب التمرد

أ- بعد موجة أدب العبث

ب- عن الأدب الهندى

جـ- عن مجلة «الوجود الأفريقى»

أدب التمــــــــــــــــرد

(أ) بعد موجة أدب العبــث :

بعد موجة أدب العبث ، وفقدان المعنى ، وهى الموجة التى اجتاحت الآداب الأوروبية الغربية عقب الحرب العالمية الثانية ، أذنت الستينيات من هذا القرن ، ومانقضى من سنوات هذا القرن ، بظهور موجة جديدة ، كان لابد أن يرتفع مدها بحكم التطور الاجتماعى والتاريخى ، وبحكم المسار الغامض الذى تتخذه دفقات الخلق الفنى أيضاً فى دخائل الفنانين والمشتغلين بالفنون والثقافة ، يمكن أن نسميها « أدب التمرد » .

بعد أدب الصمت ، واللغو ، والمحال وفقدان التواصل ، وقد كان أبطاله كتاب مثل ألبير كامى ، وبيكيت ، ويونيسكو ، جاء أدب التمرد ، والسعى نحو التحرر ، أدب أولئك الكتاب الذين يدينون ، بقوة وعنف لم يسبق له مثيل ، أحداث التاريخ ، ويمزقون أقنعة المصطلحات المألوفة فى السلوك ، والتفكير . هم لا يعترفون بأن الإنسان المعاصر الحديث قد تقدم وتغلب على ميراث الوحشية فى تركيبته النفسية والسلوكية ، إلا فى حدود ضيقة .

ولم يكن هذا الاتجاه بالطبع جديداً تماماً ، فالكاتب والفنان فى كل العصور ، فيه دائماً هذه النزعة نحو التمرد والإنطلاق من أسر

المواضعات ، ولكن الجديد هنا هو الحدة التى تتمثل فى كتاباتهم ، وفى رؤاهم ، وفى أساليبهم ، فالعالم الحديث هنا يتخذ شكل الجحيم ، بكل ما فيه من رعب وانحلال ، كما نرى فى كتابات وليم باروز ، فى رواية « الغداء العارى » مثلاً حيث يدور كل شىء فى درك سحيق من التدهور والبشاعة ، على طول الرواية كلها ، دون هوادة ، ومثل هذا التمرد الكامل يضىء ساحة واسعة من الأدب الحديث ، فى شعر ألين جنسبرج ، فى مسرحيات جان جينيه ، وفى روايات أنتونى بيرجيس ، وهيوبرت سيلبى الصغير ، وفى شعر وروايات چاك كيرواك ، ولى رواجونز على سبيل المثال .

ولعل اللمسة الأخيرة فى قيمة الإنكار والسخط والتمرد تلك التى نتحدث عنها ، تصورها هذه الأبيات من شعر نيكانورباران الشيلى عندما يقول :

لعله يجدر بى أن أعود إلى ذلك الوادى
إلى تلك الصخرة التى كانت فى يوم من الأيام دارى
وأبدأ فأنقش من جديد ، ومن النهاية حتى البداية
العالم كله ، مقلوباً ، معكوساً ..

وإذا كان كتاب العبث قد نجحوا ، كثيراً ، فى أن يخلقوا الكوميديا فى وسط عالم الروع والرعب الذى يقيمونه لنا ، أو أن يجهدوا فى أن ينقلوا إلينا مايرونه غير قابل للنقل أصلاً ، أى أن يصوروا استحالة التواصل وعجز اللغة ، وانقطاع الجسور ، فإن كتاب التمرد اليوم

لايفقدون هذا الحس الكوميدى فى قلب العنف والشراسة التى يدينون بها فى عالمهم . وذلك كله اتجاه يختلف أساساً عن اتجاه كتاب ما بين الحربين : إننا نجد عند همنجواى مثلاً ، أو اليوت ، نوعاً من اليأس المطبق الذى لا فكاهة فيه ولا دعابة ولا رحمة ، كما نجد عند كتاب السيريالية فكاهتهم السوداء الممرورة .

والسمة الثانية فى أدب التمرد المعاصر هو التزامه بقيمة خلقية ما ، على عكس أدب العبث الذى كان ينطوى بطبيعته على إنكار كل قيمة خلقية . ففى عالم ينتفى فيه التواصل ، وتفقد الأشياء معناها ، وتجف ينابيع اللغة ، بل ينابيع الحياة نفسها ، تخفت بل تتوارى النبرة الأخلاقية ، ويواجه الفرد كوناً أخرس محايداً بل معادياً ، بل يجد نفسه فى صحراء ميتافيزيقية قاحلة جرداء ، أما فى عالم التمرد والسخط ، فإن هناك تأكيداً للذات وللمجتمع فى الوقت نفسه ، وهناك بعثاً للقيم الأخلاقية ، وإيماناً ـ مهما كان خفياً ومسحوقاً ـ بالإنسان والخلاص ، أو بإمكانية الخلاص .

ويمكن أن نتمثل على ذلك بقول أورتيجادى جاسيت : « إن دون چوان يتمرد على الأخلاق ، لأن الأخلاق كانت قد تمردت من قبل على الحياة ، وعندما يسود نظام أخلاقى يؤكد الحيوية المليئة الوافرة باعتبارها القاعدة الأولى ، عندئذ فقط سوف يخضع دون چوان » .

وما من مفكر معاصر آمن ـ فى سياق العالم المعاصر بكل تعقيداته ـ هذا الإيمان الديونيزى ، بقدر ما فعل هربرت ماركوز عندما قال :

« إن ظهور الفن المعاصر ليس ، فقط ، استبدالاً تقليدياً لأسلوب بأسلوب . وليس التصوير والنحت التجريدى واللاتشخيصى ، والبلوز ، والجاز ، مجرد مودة جديدة للإدارك ، إن الأمر على الأصح هو تحلل لبنية الإدارك نفسه ، استهدافاً لإفساح المجال .. إفساح المجال لماذا ؟ مازال الموضوع الجديد للفن غير معطى بعد . إن الموضوع التقليدى للفن قد أصبح مستحيلاً : ذلك الإيهام ، والتقليد والاتفاق مع الواقع ، أصبح مستحيلاً . إن الواقع نفسه ليس معطى بعد ، لم يتحدد ، الواقع هو ذلك الذى يكتشف الفن ويتخيله ، ذلك أن الحواس يجب أن تتعلم ألا ترى الأشياء وفقاً للقواعد ، وفقاً للنظام الذى اصطفت فيه . يجب أن تتطاير ، مزقاً فى الهواء ، تلك الوظيفة التى تنظم حساسيتنا ، تلك الوظيفة العكرة غير النقية » .

ومن هنا يجىء تمرد الفن حتى على الحركات الثورية نفسها ، ويظل الفن غريباً عن الممارسة الثورية ، ويصر على استقلاله الذاتى المطلق ، لأن الفن المتمرد يلتزم بالشكل ، ولم يعد الشكل مجرد وعاء ، وهو ليس ظرفاً ، ومنذ الثورة الروسية كان هناك فهم عند أدباء التمرد بأن الشكل هو تكامل ديناميكي وعينى ، له محتوى فى ذاته ، خارج كل تبادل للعلاقات .

إن عامل التحول الذى يوجد فى الفن تؤكده إذن تلك المدرسة التى تعنى بالإدراك الفنى بوصفه غاية فى ذاته ، تعنى بالشكل باعتباره مضموناً ، ذلك أن الفن ـ نتيجة للشكل على وجه التحديد ـ يتعدى

الواقع ، يتجاوز الواقع المعطى ويعمل فى داخل الواقع القائم ضد هذا الواقع القائم نفسه ، هذا العامل ـ عامل التعدى والتجاوز ـ هو ما نسميه بالقيمة الخلقية .

ومن ثم فإن هذه الراديكالية وهذا العنف الذى تتصف به إعادة البناء الشكلى الموضوعى فى الوقت نفسه ، تشير إلى أن الفن الحديث ـ أو الفن الضد ، لا يتمرد ضد هذا الأسلوب أو ذاك ، بل يتمرد ضد الأسلوب ذاته ، ومن هنا ظهرت دفعة الفن الضد فى أشكاله المعروفة : تدمير السياق وتجزئة الكلمات والجمل ، والاستخدام الانفجارى للغة الجارية ، والتأليف الموسيقى ، بلا توزيع ، ومع ذلك فإن هذا « اللاشكل » هو شكل الفن المتمرد ، وهو الذى يحتقر عملية التصعيد والتطهير والتناسق الجمالى القديم ، لكى يحل محلها عملية الرفض ، والشراسة المشكَّلة .

وهنا يقول ماركوز :

كان الدكتور فاوست عند توماس مان يعرف ذلك حق المعرفة عندما هتف : « أريد أن أبطل السيمفونية التاسعة ! » ، ومن خلال الإيقاعات الهدامة المتنافرة الغاصة بالدموع والصرخات والمولودة فى قلب القارة السوداء فى أفريقيا أو فى الجنوب الأمريكى وسط البؤس والفاقة ، من خلالها يُبطِل المقهورون السيمفونية التاسعة . ويعطون الفن شكلاً حسياً بريئاً من التصعيد ، له مباشرته المخيفة التى تشد الجسم وتجذبه وتكهربه » .

ومازال من الضرورى أن نصل إلى الوسائل التى تجعل من الأشكال المختلفة من الثورة الفنية قوة للتحرر على المستوى الاجتماعى . الوسائل التى تعبر عن الروح الجمالية للاشتراكية (ومازالت الاشتراكية هنا ممكنة ، بل ضرورية) : وهى طريقة معينة للحياة والعمل والثقة وأسلوب معين للتفكير والسلوك وتكنولوچيا جديدة وبيئة طبيعية محوَّلة . إن المستقبل يحدث فى داخل الحاضر . إن الفن الضد المعاصر سيشرق فى اللحظة التى سوف تتفق فيها السلطة الإنتاجية للمجتمع مع السلطة الخلاقة للفن ، وتتفق فيها إعادة بناء العالم الفنى مع إعادة العالم الواقعى ، ويقع التوحيد بين الفن المتحرر والتكنولوچيا المتحررة ، كلاهما .

هذه هى إذن القيمة الخلقية التى يستهدفها أدب التمرد . وهى تختلف اختلافاً جذرياً عن القيم الخلقية المحنطة المحافظة الموروثة التى تتبناها الممارسات التقليدية فى النظم التى كانت تعرف بأنها ثورية أو تقدمية ، إلى آخر هذه المصطلحات ، والتى ثبت عجزها وزيفها ، وسقطت لا لأنها قائمة على أسس نظرية زائفة ، بالعكس ، بل لأنها زيفت هذه الأسس نفسها .

هذا التمرد على السلطات الاجتماعية فى الواقع المعطى ، تصوره لنا قصيدة للشاعر دونالد فينكل Donald Finkel بعنوان « تنحَّ عن الطريق » :

تنحَ عن الطريق للرجل القادم إليك
فإنه على الأرجح رجل منظم ، أو لعله
من الماسونيين ، وهذا أضل سبيلا
إن الطفلة ، أمامك ، تسير بحرص وعناية
ولا تخطو على شق فى الطريق ، فإنها تعرف .
استمِر قريباً من الجدار ، لا تبتعد عن الشوارع المضيئة
تنح عن الطريق .
«الرجل المولود من رحم امرأة أيامه قليلة على الأرض
ومليئة بالمعاناة . إنه ينبثق مثل زهرة
ثم يجتث ، ويفر كالظلال ، ولا بقاء له»
سوف يكون طريقك مليئاً بالشقوق
حذار من رجل طويل يأتى معه بالمجن
حذار من رجل قصير ، سوف يكون مسلحاً
أو .. خيراً من ذلك كله ، نظِم ، ادع إلى اجتماعات
اخطب ، وادفع الاشتراكات . وبالاشتراكات
هات أجهزة للإذاعة والميكروفونات ، واخطب
بصوت أعلى . وانتخب . واكسب .
تلاحظ الآن أن الرجل الطويل
يختبر الميكروفونات
وأن الرجل القصير مؤمن بمسدسه

تحصيل الاشتراكات .
الكل الآن يخطون بين الشقوق
ومع ذلك فلا أحد راض كل الرضى
استمر قريباً من الجدران ، وتنح عن الطريق
قد يكون الرجل القادم إليك ، مسلحاً

****

ف هذه القصيدة إدانة كاملة للعنف المنظم المسلح الذى تتخذه السلطة فى المجتمع ، وهو عنف غير مفهوم ، وغير مبرر ، وغير يقينى ، يحمل دائماً رعباً آتياً من الشك والخوف ، ولكن الكوميديا هنا تسرى كتيار تحتى ، والدعوة إلى الخضوع ، وإخلاء الطريق ، وتنظيم الزيف والخداع ، إنما هى دعوة مقلوبة إلى التمرد . واللغة مباشرة ، يومية ، صحفية ، موسيقاها رتيبة ميكانيكية الإيقاع ، ولكن انبعاث جو المدينة المعاصرة التى يطبق عليها العنف المنظم ، فيه كل الفزع ، اليومى الذى يعرفه سكان المدينة ، أياً كانت المدينة ، نيويورك أو موسكو أو لاجوس أو القاهرة على السواء .

قصيدة أخرى قصيرة جداً بعنوان « المتمردة » للشاعرة الأمريكية مارى إ. ايفانز ، Mary E.Evans ، كافية بذاتها للإيحاء بجو أدى التمرد :

عنـدما

أمـوت

أنا متأكدة

أنه سوف تسير خلفى

جنازة كبيرة

سيأتى

المتطفلون

ليروا

ما إذا

كنت حقيقة ميّتة

أم أننـــى

أحاول أن

أثير المتاعب !

أما القصيدة الثالثة التى نوردها فهى للكاتب الزنجى الذائع الصيت ليروا جونز ، والإيحاء هنا ينصب على تمرد الزنجى بإزاء الحضارة البيضاء فى الولايات المتحدة ، وهى بعنوان « الشرِيف الجديد » :

هناك فى داخلى شىء ما

يبلغ مداه من القسوة

والصمت . إنه يتردد
فى أن يجلس على الأعشاب
مع العذارى الصغيرات البيضاوات
الجوهر الأولىّ ، الرشاقة الحيوانية
لا ، ليس ذاك ، بل عطن اللون الوقح
هأعظم ضخماً وأكثر رحابة
من هذه المدينة التى تختنق
الشارع الأحمر . صوت المياه
فى الأذن ، فى داخل عظم المخ الصلب
فى داخل معدتك البيضاء المسطحة
أحرك لسانى .

إن تصوير العالم المعاصر ، باعتباره جحيماً ، والتحريض على تحطيم أسوار هذا الجحيم ، هو القيمة الأساسية لليرواجونز « نظام جحيم دانتى» وهى رواية يتحرك فيها الجحيم ، كما يقول ليروا جونز ، من الصوت والصورة أو من « مركبات التداعى » إلى حكاية سريعة لرؤية حياته فى عامى ١٩٦٠ و١٩٦١ وتفسيره لحياته الأولى . وهو يختم روايته بالخاتمة التالية :

« ما الجحيم ؟ هو تعريفاتكم له ، أننى - وقد كنت وسأظل

حيوانا اجتماعيا ، ولا يمكن تعريف الجحيم إلا بهذه الحدود - لا أستطيع الذهاب إلى مكان أخر . فلا وجود لمثل هذا المكان . الجحيم فى الرأس ، عذاب أن تكون شيئاً غير مرئىّ » ، وشيئاً موضوعا باستمرار تحت الرقابة . لهيب الانفصام الاجتماعى ، مشقوقا فى وسطه . ميراث الرجل الأسود الذى لا يتمركز حول سواده . انفصام ما يرى ويعلم ويشتهى عما يحس .. لو أننا استطعنا أن نعيد إلى أنفسنا هذا الألم المطلق الذى لابد أن قومنا أحسوه عندما جاءوا إلى هذه الشواطىء ، لأصبحنا أنفسنا واستعدنا ذواتنا مرة أخرى ، واستطعنا أن نضع التاريخ فى قائمة طعامنا ، مرة أخرى ، وأن ننسى دعاية الشياطين بأنهم ليسوا شياطين ، إن الجحيم راهن وواقع ، والناس يحملون الجحيم فوق رؤوسهم ، ولكن اللحظات الرعوية فى حياة الإنسان تعنى الشىء الكثير بالنسبة له ، فى إطار دلالاتها العاطفية . إن المرء يفكر فى بيته ، أو فى البيوت الأخرى التى أوينا إليها ، ونتذكر ، بحب ، تلك الأشياء المغمورة فى ضوء أسود ناعم . إن النضال نحو هذا السلام ، أو بعيدا عنه ، هو الجحيم . تلك هى حروب الوعى ، أو التعريفات المتناقضة للشعور أو المشاعر . عندما كنت طفلاً ، ذات مرة ، كنت أبكى حنينا إلى التعاطف وإلى الفهم .

وكان الجحيم هو احباطى . ولكن العالم أوضح الآن ، وقد أصبحت الكثير من معالمه أسهل على التعريف » .

« كان الشارع دائما صامتا . الطوب الأخضر الأبيض الكثيف عاليا إلى ما وراء ما كنا نستطيع أن نرى . وبوابة مفتوحة إلى الحصى البنى الصلب الذى لم يكن منا من يستريح إليه . كان ثم يوم آخر ينمو من خلال هذه الحشود المتزاحمة فى الطريق . الصوت فى موجات حمراء يتموج فوق اليوم البطىء البارد . حتى الغسق . حتى الليل الأسود للسيقان الصدئة ، أولئك البنات الصغيرات يجرين بعد الظلام من أمام بيتى ، يطاردهن صعاليك الجيرة . تل طويل ملتصق بالزجاج الأزرق . من هناك ، تفتح سيقانهن : المرأة والعاهرة والراقصة والسحاقية والبنت الزنجية من الطبقة الوسطى . أو هكذا يقول أبى . كانت جوليت الكلبة على نار . وكنت أتسلل من النافذة المفتوحة إلى السقف . ومنه انزلق إلى الأرض واختبىء طول الليل عند بعض الإيطاليين » .

فى هذه الفقرة القصيرة من رواية ليروا جونز تتبدى نغمة أخرى مسيطرة فى أدب التمرد المعاصر ، هى نغمة تحطيم المواضعات الجنسية ، باعتبارها قيما زائفة وقواعد للخديعة والكذب وأداة للقهر الاجتماعى .

ومن أبرز دعاة ، وعمُد ، أدب التمرد الحديث الشاعر الأمريكى ألين جنسبرج ، وهو إذ يكسر أيضاً قواعد اللعبة الجنسية البورجوازية ، فإن شعره يترجم بحساسية معاصرة فائقة كل تمزقات المجتمع المعاصر ، كما يتضح ، على سبيل المثال ، فى هذه الفقرات من قصيدته « مَن ترحم » :

« كن رحيما بنفسك

فأنت الوحيد والقابل للهلاك

من بين كثيرين على الأرض .

أنت الذى تريد إصبعا ناعما

يرسم خط الشعور من الحلمة إلى العانة

كن رحيما بنفسك

لأن القسوة تأتى عندما ينفجر الجسد

النابالم والسرطان وفراش الموت فى فيتنام

مكان غريب تحلم فيه بالأشجار المائلة

والوجوه الأمريكية الغاضبة تبتسم عن نواجذها

ترعب السائرين نياما فوق عينك الأخيرة

كن رحيما بنفسك

لأن نعمة رحمتك نفسها سوف تغمر الشرطة غداً

لأن البقرة تبكى فى الحقل والفأر يبكى فى جحر القطة
كن رحيما بهذا المكان لأنه موطن سكناك اليوم
الأعمدة المنصوبة فوق آبار البترول وأبراج الرادار
والزهرة فى الجدول العتيق
كن رحيما بجارك الذى يبكى بدموع صلبة
فوق أريكة التليفزيون ، فما من بيت آخر له
وهو لا يسمع إلا صوت التليفونات الجافة
اصطفاق ، أزيز تحويل القناة ،
وعندئذ تختفى الميلودراما الملهمة
وعندئذ يبقى مهجورا وحيدا طوال ليلته
ويختفى فى سريره
وكن رحيما بالروح التعس الذى يبكى
فى شق على رصيف الطريق ،
لأنه لا جسد له .
صل للأشباح ...
والمحرومين من الحب فى العواصم والمؤتمرات
الذين يصنعون أصواتا سادية ، فى الراديو ..
محطمى التماثيل وقواد الدبابات
والقتلة الأشقياء فى الميكونج وستانلى فيل ... »

وترتفع نغمة التمرد هذه فى قصة كتبها جورج ماندل بعنوان

« البحر المنادى » . وفى فقرة من القصة من الحوار بين البطل وفتاته التى لا تعرفه ولا تعرف اسمه ، بكلمات وحيدة ، تكاد تبلغ حد هيستيريا التمرد ، إذ تناديه أن يخرج من البحر :

« تعال وقل لى . قل ما الذى يدفعك إلى البحر ؟

فقال فى أنين : الحشرات ، الحشرات ، البلاوى من كل نوع .

ـ لا أسمعك . لا يمكننى سماعك . جلست فى الوحل . بكت ، وراح يرفس الماء فى طريقه ببطء ، خارجا من البحر ، وساعدها على النهوض وهو ينتفض من البرد . وقال بصوت خافت : الكلاب . الحيوانات . نظرت إليه وبكت بحرارة . كانت المياه تجرى على وجهه المزرق الكامد . وأغمض يطرد النظرات الملحة . وقال : الدخان . شهقت بالبكاء ، تشرق بالدموع وتلتقط دموعها ، وقالت : وماذا أيضاً ؟ ـ الهباب ـ القذارة ـ الندبات ـ رقصة سان فينوس ـ والهلوسات ـ المكتبة والالتزامات ـ البلطجية ـ أصحاب التذاكر ـ الجدود ـ الحيطان ـ الحظائر ـ الطبقات ـ الفئات .

صاح : الأخبار الكاذبة ـ النبالة ـ العقم ـ الكبرياء والوجوه الصلبة ـ والسكر ـ والجشع ـ والكهنة ـ الوزراء .

قال وهو يئن : الإرهاب ـ الشرطة ـ التقاليد ـ محكمة التفتيش الأخلاقى ـ المدرسون ـ المراكز ـ المدارس القذرة ـ مدارس الأحد .

قال وهو يهسّ : الحوار ـ مدارس الرقص ـ السينمات ـ ورق اللعب ـ البارات المزدحمة ـ الراديو .

قال وهو يصرخ : الركود العفن ـ التليفزيون ـ الأقارب ـ الأجداد ـ الأعمام والعمات ـ الجيران فى الشوارع والأجنحة فوق البيوت .

كان قد فقد التعبير تماما . والبنت ، كما لو كانت مذهوبة ، تصغى كأنها تصغى إلى شِعر .

قال وهو يرتعش : التحلل والبلى ـ النكات ـ المجاملات ـ المشروعات ـ الأكاذيب ـ القمامة والروائح المختلفة .

هتف وهو يهتز بعنف : الموت .

أخذت البنت ذراعه وهى تئن ، وراحت تمشيه حتى يجرى دمه . فهمس :

ـ عدم الإنتاج هو الموت ، الفظاظة والقسوة هى الموت . جفوة القلب هى الموت .

وأخذ يهتف : والكراهية هى الموت ، والظلم والمصيبة السوداء وقلة الجدوى وعلة الشيخوخة .

قال وهو يصرخ : الصخور . الصخور هى المكان العالى الأخير . اجرى ياسيدتى .. اجرى اجرى .. »

وإذا كان البناء الرمزى فى هذه الفقرة من القصة واضحا شديد الوضوح ، مما لعله قد يعيبها ، فإن مغزاها أيضاً ساطع ومحدد . ولا فرار من وحل البحر الاجتماعى إلا فى الصخور العالية ، فى نهائية تماس هذين الكيانين المتمردين : الرجل والمرأة اللذين لا اسم لهما . ولكن رد الفعل التمردى قد يتخذ شكلاً آخر ، كما نجد مثلاً فى

قصة للكاتبة سوزان سونتاج عندما تقول : « أننى لا أسلم . فإذا كان فى ذلك دليل على فقدان للحساسية ، فليكن . سيزيف ، أنا . أنا أتشبث بصخرتى ، لا داعى لأن تقيدنى إليها بالأغلال . ارجع إلى الوراء ! إننى أدحرجها إلى أعلى ، إلى أعلى ، إلى أعلى .. ثم .. نهبط إلى أسفل . كنت أعرف أن ذلك سوف يحدث . انظر ، إننى أقف على قدمى مرة أخرى . انظر ، إننى أبدأ فى أن أدحرجها إلى أعلى من جديد . لا تحاول أن تقنعنى . لا شىء يمكن أن ينتزعنى من هذه الصخرة » .

هنا إذن نجد المقدرة على تحمل المسئولية ، ومواجهتها ، وتحديها ، مهما كان اليأس مطبقا ، مما يعنى ، فى النهاية ، نفى اليأس .

فى نهاية هذه الشتات من التأملات فى أدب التمرد المعاصر نلمح مايقوله والتر لونفلز Walter Lowenfels فى أسلوبه الشاعرى ، عن أهداف أدب التمرد :

« إن التفرقة بين السياسة والثقافة ، هذه التفرقة التى تحيط بنا ، ليست تجريدا ، بل هى تمس اللب الداخلى فى حياتنا ، وهى تهدد أن تقضى علينا قبل أن نولد من جديد . حذارِ من السياسيين الذين قد يكونون على صواب فى التفاصيل ولكنهم لا يذهبون إلى نقطة النهاية ، وهى كما قال هازلت : « الشعر فى المسألة كلها » ! إن توترات أن يكون المرء حيا فى عصر متضادات مثل التفرقة العنصرية والتحرر الوطنى ، رؤوس القنابل الذرية والسلام . هذه التوترات تعطى بؤرة

اللغة بعدا جديدا .. أن يكون المرء حيا يصبح الآن ابداعا جديدا ، وانتصارا جديدا على الكوارث الإنسانية . عندما لا تعود مأساة السوق العالمية تسيطر على وجودنا ، سوف تنبثق تدرجات غير منتظرة لحالة الحب التى تربطنا بأننا نحيا هنا . إن الإمكانيات فى اللغة الجديدة وفى العلاقات الإنسانية الجديدة ، إمكانات هائلة . ومع كل الدفقة الشعرية التى تصعد بنا الآن فإننا ما نكاد نمس حافة ما ينبغى أن نكتبه . يغرقنا أحياناً الصوت الذرى الذى يحيط بنا حتى ليصعب علينا أن نرى .

أعتقد أن بعضنا لا يرى الخط الرفيع الفاصل بين كوارث جان جينيه وانتصارات ماياكوفسكى ، وفى هذه الفجوة قد ينتحر ماياكوفسكى . إننى أضع الانتحار من ضمن احصائياتى . إننا ندخل عالما جديدا غير معروف : عالم المستقبل . كل ما تستطيع القصيدة أن تفعل هو أن تعطينا تمددا وقتيا لرؤيتنا بحيث تبدو وأكبر مما نعرف . إنها ترينا كيف نحس بالحياة كما هى ، بل كيف نحس بها كما ينبغى وكما يمكن أن تكون .

لقد تجاوزنا منذ زمن بعيد عصر الواقعية الاشتراكية . إن ما نفعل من أجله هو السيريالية الاشتراكية . هذا هو معنى الشعار الذى أتخذه : « ليست الاشتراكية هى هدف الحياة ، بل أن هدف الاشتراكية هو أن نحيا » .

وأضيف أنه فى حقبة ما يسمى بـ « سقوط الأنظمة الاشتراكية » مازال هذا صحيحاً بل لعله أصح وأدعى إلى النظر فى العمق .

(ب) عن الأدب الهندى :

كانت مجلة « الأدب الهندى » شهرية تصدر عن « أكاديمية ساهيتيا » فى نيودلهى ، وهيئة تحريرها تتكون من ثلاثة من كبار كتاب الهند هم : زاكر حسين ، وهومايون كبير ، وك . ر . كربيلانى .

نشرت هذه المجلة عدداً خاصا يستعرض تيارات الأدب الهندى ، بمختلف ألوانه ، ومن المعروف أن الأدب الهندى يمتد عبر لغات متعددة ، ومساحات شاسعة من التراث والتقاليد الفكرية والأدبية ، كما يمتد عبر مناطق فسيحة من شبه القارة الهندية . فهذا العدد إذن يتناول تقييما للآداب الهندية المكتوبة بلغات كالأسامية ، والبنغالية ، والهندية ، والكشميرية ، والبنجابية ، والسنسكريتية ، والأردية وغيرها .

ونقتصر فى هذا العرض على تناول شىء مما جاء بالمجلة فيما يتعلق بالأدب الهندى باللغة الانجليزية ، وقد قدم هذا العرض الناقد بريما ناندا كومار Prema Nandakumar .

ويبدأ الناقد باستعراض للشعر الهندى المكتوب بالانجليزية ، ويعطى مكان الصدارة لمجموعة شعرية صدرت باسم « الصيف فى كلكتا » للشاعرة كمالة داس Kamala Das ، فيشير إلى أنها تنتهج طريقا تختطه ، بتوازن ورقة ، بين الأسلوب التقليدى المحافظ

والأسلوب التجريبى المجدد ، حتى تنقل إلى القارىء حميا حساسيتها .

ثم يتناول الناقد المجموعة الثالثة للشاعر الهندى المعاصر الذائع الصيت دوم مورايس Dom Moraes وهى التى صدرت باسم «جون لا أحد» John Nobody ، ويرى أنه استطاع فى هذا العمل ، كما كان فى استطاعته من قبل ، أن يمزج بين الرومانتيكية والسخرية حتى يحدث أثرا لاذعاً منبها . وقد جاءت إحدى قصائد هذه المجموعة ، وعنوانها « الأطفال » ثمرة تأمل الشاعر طفلاً عليلاً فقد أبويه فى حادث سقوط طائرة . هنا يصبح الطفل هو كل الأطفال اليتامى فى العالم كله ، لا غذاء لهم إلا الروع ، لا هدوء لقلوبهم الكليمة إلا فى الأحلام .

« وعندما تتفتح الأعين الزرقاء يقع الروْعُ فى القلب وفى العالم .
وفى حلم مضطرب ، غير متقن ، من أحلام الدموع .
ترقب العيون الزرقاء مرور السنين .
تأتى برجال كالغرباء .
يودعون كل أب وكل أم فى صندوقاً من الرصاص
ولما كان الأطفال يحلمون هذه الأحلام .
لكنهم لا يستيقظون من الحلم على قبلة
فهُم فى سخط ثورة عارمة يضربون حول المدافن حصارا

الإيقاعات هنا حالمة ، واضحة ، من ناحية ، ثم خشنة توحى

بالقسوة ، وجفاء العالم ، والتمرد عليه ، فى آن ، مهما اتخذ التمرد هنا نغمة دقيقة ، مضمرة .

أما « استوديو الكتاب » فى كلكتا فقد صدرت عنه أربعة دواوين من الشعر يختار الناقد منها قصيدة للشاعر ساها Saha بعنوان : « الشاعر وقد أصبح ناقدا » :

كانت اللغة يوما تتألق فى ضوء الشمس
تتدفق متحدّرة على العواطف الوعرة
فى بهاء ألوان طيف الشمس السبعة
بينما كان القلب خفيفا كرذاذ من الضباب
ينطلق بعيدا ، مع الرياح
ولكن كلماتى الآن إذ تنساب
تستحيل إلى حلقات من الجليد
والصيف إذ يعود
لن يرى إلا نثرا بطيئا يتقطر
يبلل نبتا صامتا من المعانى يحفها الحذر .

أما فى ميدان الدراما فيشير الناقد إلى عملين مسرحيين ، أحدهما بقلم جـ . ف ديزانى G . V. Desani بعنوان « هالى » Hali ، وهو عمل درامى يستقيه الكاتب من الميثولوجيا الهندية ، وتتضح فيه انعكاسات من آثار دانتى الليجيرى ، والعمل الثانى مسرحية للكاتب كريشنا جوروورا Krishna Gorowara بعنوان « ونذهب

للحداد » ، وكل الشخصيات فى المسرحية شخصيات نسائية ، وتدور الدراما حول فتاة مشلولة فى مقتبل العمر ، وتترك المسرحية فى نفس المشاهد أثرا قويا بالتناقض بين اللوعة الممضة والضنى الذى لا نهاية له فى نفوس المحرومين وبين خواء الأحاديث البارعة المرفهة وصخب النساء فى مقتبل العمر وفى ثورة الغضب الأجوف .

وفى الرواية يشيد الناقد برواية بعنوان « أصوات فى المدينة » لأنيتا ديزاى Anita Desai ، ويقول الناقد إن ثم ضغطا للقدَر المضروب يتبدى فى الرواية ، كما كان يحوم فى الرواية الأولى للكاتبة نفسها ، وقد صدرت فى ١٩٦٣ بعنوان « صرخة الطاووس » . ففى « أصوات المدينة » نجد نيرود Nirode الذى يطمح إلى أن يكون « لامعا » ويحاول أن يصدر مجلة أدبية ، وقد غرق فى علاقات غريبة ومتشابكة ومنذرة ، بين مدير شركة ومطرب غنائى ورسام وتاجر ، ثم تنقطع صلته بالمجلة الأدبية ، ولكنه يعود فيغرق من جديد فى علاقات عائلية متشابكة محدقة . وفى الجزء الأخير من الرواية نجده ، مع أخته التى فشلت فى زواجها ، وجنحت إلى السخرية بكل شىء ، يجوبان مدينة الأصوات ، كلكتا ، حتى تنتحر الأخت ، وبذلك تنفجر نهاية الرواية ، على نحو مقنع ونهائى . ونحن نجد فى كلمات مونيشا Monisha الأخت التى انتحرت ، ما يشير إلى عمق ما من أعماق الكاتبة ، وإلى بصيرة ما بوضع إنسانى محدد :

« مونيشا : لم ألد ، ولم أشهد موتا ، وكل الدراما بين الميلاد

والموت قد مضت ، دارت مثل فيلم سينمائى صامت ، مهزوز ، غير واضح المعالم ، لم يكن فيها تشويق ، ولا أفزعتنى بشىء . دارت دورتها ، ولم يعد الآن هناك شىء . آه . نعم . هناك الشارع ، هناك ناس كثيرون ، أحدهم يغنى . ولكن ، لو أن موجة هائلة من الضباب سقطت على هذا المشهد كله ، لو أن إعصارا رهيبا هب فانتزعه انتزاعا ونثره على البحر كومة من الحطام ، لما تغير عندى شىء .

ينبغى أن أظل وحدى ، على حدة ، عاكفة على نفسى ، لا تنالنى لمستهم » .

وقد ظهرت رواية أخرى هامة بعنوان « هذا الوقت من الصباح » لكاتبة أخرى هى نياناتارا ساهجال Nyantara Sahgal ، ونحن هنا نتحرك من ميدان الإخفاق والحبوط الذى يصيب الذات الحميمة ، ويفسد العلاقات الإنسانية ، إلى ميدان السياسة بما فيها من سخرية بالقيم ، وسعى وراء المصلحة ، ونياناتارا هى بنت أخت جواهرلال نهرو ، وبنت فيجايا لاكشمى Vijayalakshmi ، فهى قد عرفت ما تحاول أن تكتب عنه معرفة مباشرة ، ولعل الأشخاص الواقعيين ، عندما تنعكس صورتهم فى مرآة مقعرة ، يتخذون أشكالا غريبة فذة ، ولكن المرآة الروائية ، مهما كانت زاويتها حادة ، تنقل مع ذلك لمحة صادقة من الأصل . ونحن نجد فى هذه الرواية شخصيات السياسيين الذين يحيكون نسيج حياتهم الخاصة ، وحياة البلاد السياسية ، فى

عالم من الديبلوماسيين الناعمين الزلقين ، ونساء المجتمعات ، والشباب المثالى الطموح .

ومن شخصيات الشباب المثالى الطموح نجد أحد أبطال الرواية . راكيش Rakesh ، ونيتا Nita هى الأخرى أصابها داء المثالية ، ولكنها ، عندما تحس نفسها قد جنحت إلى حبٍ سياسيٍّ ناضج متل كالايان سينها Kalayan Sinha ، يلتقى الشباب وخبرة السن عند المحنك العجوز ، فى الرواية ، ويلتقى الأمل والحبوط ، والوداعة والغضب الشرس ، لحظة قصيرة ، ثم يفترقان كل إلى طريق ، فتذهب إلى زوج اختاره لها أبوها ، ويمضى هو ليلعق جراحه السياسية .

ومن ميزات الرواية أسلوبها السهل الطبيعى الذى يمزج الخيال الروائى بالواقع ، كما نجد ، على سبيل المثال ، فى هذه الفقرة الافتتاحية :

« وقف « راكيش » فى أخر الشرفة القذرة المطلة على مطار بالام فى نيودلهى ، بين حشد من الناس هبطوا لتوهم من الطائرة ، بينما كانت الحقائب تمر به ، على الحزام المعدنى المتحرك ، تصدر عنها أصوات قرقعة ، ففى الهند ، يجب أن تكون الحقائب قوية متينة حتى تبقى ولا يصيبها الدمار . أخذ يترقب الحقيبة الجديدة « الفايبر » الخفيفة ، حقيبته لن تتحمل قسوة الحزام المعدنى والحمالين ، كما تتحملها الصناديق الجلدية المرنة ، وأكياس الخيش المحتوية على البطاطين والألحفة ، وهى تتدحرج ، يرفعها الحمالون ، يطوحون

بها ، ويقذفون بها إلى الأرض . ولكن هناك من الناس من يستطيعون السفر بالطائرة ، مهما كانت حال حقائبهم وأكياسهم ، فيما يبدو . فقد كانت الطائرة مزدحمة ، وقال لهم كاتب المطار أن الطائرات جميعا تنطلق مزدحمة بالركاب . كانت حساسيته مرهفة بكل تغير طرأ على الهند أثناء غيابه فى الخارج ، وكانت تشوقه مراقبة كل التفاصيل الصغيرة » .

وهناك روائية هندية ثالثة ، هى روث براورجهابفالا Ruth Prawer Jhabvala ، أصدرت رواية أخرى بعنوان « مكان خلفى » . فإذا كانت كلكتا ، عند أنيتا ديزاى ، هى مدينة الأصوات ، فإن نيودلهى عند روث جهابفالا هى المكان الخلفى الذى يقع فى دائرة الظل . وتمتاز هذه الرواية فى وصف الكوميديا الاجتماعية ، وتستخرج أقصى ما يمكن منها من تصويرها للمواجهة واللقاء ، بين الشرق والغرب ، فى « مدينة غير حقيقية » هى نيودلهى ، ومهما كان ما يبدو فى الرواية من إغراب وجنوح إلى الفانتازيا ، فلا شك أن الواقع مع ذلك أغرب من الخيال .

وفى النهاية يقتبس الناقد فقرة من كتاب بعنوان « شذرات من ثورة » للكاتب السياسى شالاباتى راو Shalapati Rau ، وهى مجموعة مقالات عن حركة وحدة الهند وسيرها إلى التكامل والسلامة الاقتصادية . وهى فقرة جديرة بأن نقتبسها ، فلعل فيها أيضاً ما

يلقي ضوءا على حال مثقفينا هنا فى مصر ، وعلى حال ما يدور أحيانا فى « القاهرة » :

« إن السياسى الهندى شبه مثقف ، رجل فى عجلة من أمره لا وقت لديه للتفكير ، ومع ذلك فهو يرعى الشعر والشعراء ، ويكتب المقدمات ، ويحكم فى لجان الحياة الأكاديمية .. ونيودلهى تعبد الشخصيات ، وتمجد الوصول واللمعان ، وهى قادرةعلى إنتاج الثقافة ، كما ينتج الحقل ثمرة الكرنب » .

وأخيرا يشير الناقد إلى كتاب فلسفي للكاتب نيراد شاود هورى Nirad Chaudhri ، عن الحياة الفكرية والروحية للهند ، وقد أثار الكتاب ضجة نقدية كبيرة ، ولعل مثالا من الأحكام التى يغص بها الكتاب ، وتدل على حساسية الكاتب أكثر من دلالتها على موضوعيته ، هذا الحكم :

« إن مأساة كل نظم الفلسفة الهندية أنها تواجه الإنسان باختيار واحد لا مفر منه : إما أن يبقى عرضة للفساد والانحلال ، وجسدا فانيا ، وإما أن يصبح طاهرا معصوما من الفساد ، وحجرا لا يناله البلى » .

فهذا نموذج عابر ولكنه دال على حركة فى الأدب الهندى ـ باعتباره جزءا من آداب العالم الثالث ـ تنم عن حساسية دقيقة بما يدور فى خضم مجتمع يشغل قارة بأكملها ويشغل بؤرة أساسية من بؤرات الحركة الاجتماعية فى العالم .. فلعل التمرد فى الغرب قد أصبح

صرخة احتجاج ورفض ، ولعله فى العالم الثالث قد آل إلى تيار تحتى وخفى بعد أن كان قد أعلن عن نفسه بعنف وضجة أثناء حركة التحرر الوطنى والسعى إلى الاستقلال وطرد المستعمر الغربى نفسه الذى يجد نفسه اليوم موضوعا للدحض والإنكار .

ومما لا يحتاج لبيان أن ذلك حصاد سنة واحدة ، بلغة واحدة ، من بين فيض غامر من ثمار أدبٍ لا نكاد نعرف منه إلا النزر اليسير جداً . لكن هذا الذى القدر الذى نعرضه منه يومىء لنا بثروة دفاقة وبنغمة تمرد قد تجاوز المباشرة لكنه لم يقع فى وهدة العبثية .

(جـ) عن مجلة « الوجود الأفريقى »

ظهر العدد الأول من مجلة « الوجود الأفريقى » Presence Africaine فى نوفمبر ١٩٤٧ ، وقد كانت هذه المجلة ، منذ ظهورها ملتقى لمختلف التيارات الثقافية فى أفريقيا السوداء وبلاد الكاريبى وميدانا لبواكير الأدب الأفريقى ، وأسهمت المجلة مع دار النشر التى تتخذ نفس الاسم ، اسهاما كبيرا ، بل حاسما ، فى ازدهار الأدب الأفريقى المكتوب باللغة الفرنسية خاصة ، وفى التعريف به على نطاق عالمى ، وإذاعته .

وفى افتتاحية عدد خاص من هذه المجلة مقال للدكتور جوليوس نيريرى ، رئيس جمهورية تانزانيا السابق ، هو مقتطفات من خطابه فى افتتاح الجلسة العامة « للخدمة الجامعية العالمية » التى انعقدت فى دار السلام ، والمقال بعنوان « الجامعة فى مجتمع نامٍ » . والمقال هام إذ يشير إلى الاتجاه السائد فى المجتمعات النامية جميعا ، فيما يتعلق بدور الجامعة فى المجتمع ، وهو الاتجاه الذى نأخذ به فى مصر ، كما تأخذ به غيرها من بلاد العالم الثالث ، اتجاه يؤكد أهمية العلم ولكنه يؤكد بالمثل أن البلاد النامية لا تستطيع أن تغرق فى ترف العكوف على البحث الصرف ، والمعرفة البحتة ، ففى مثل هذه الظروف يجب على الجامعة أن توسع من آفاق المعرفة ، ولكنها يجب أن تعطى للمجتمع ، بقدر ما تأخذ منه ، يجب عليها أن تلبى

الاحتياجات الحقيقية للمجتمع الذى تعيش فيه ، أن تساعد فى الوصول إلى الأهداف القومية ، يجب أن تلتزم . وإذا كان من الضرورى أن تلتزم الجامعة بالموضوعية العلمية ، فإنه من الضرورى أيضاً أن تضع نتائج عملها فى خدمة المجتمع ، وإذا كان على الجامعة أن تعلم طلابها كيف يفكرون تفكيراً علميا ، فإن عليها أيضاً أن تعلمهم كيف يعالجون مشاكل اليوم ، مشاكل الغد على الأخص ، فى مجتمعهم ، بهدى من هذا التفكير العلمى .

ويحذر الرئيس نيريرى من خطر جسيم يهدد جامعات البلاد النامية ، إذ يرى الأساتذة والطلاب فيها أنهم صفوة مختارة لها الحق فى امتيازات تعلو عن حقوق سائر مواطنيهم ، ويؤكد أنهم أساسا فى خدمة البلاد ، وخدمة الشعب الذى يدفع . ويسهم ، ويضحى ، من أجل أن تصل الجامعة إلى ما هى عليه ، فليست الجامعة فوق المجتمع ، ولا يمكن أن تكون منعزلة عنه ، وإذا كان عليها أن تغير المجتمع ، وتطوره ، فى حدود اختصاصاتها ، فإنما ينبغى أن يكون ذلك من داخل المجتمع ، وأن يحس الجامعيون بوحدتهم الوثيقة بوطنهم .

ويعالج المقال التالى مسألة اللغة التى تعانى منها الثقافة ، والأدب ، فى أفريقيا السوداء . فلغة الثقافة هنا لغة أجنبية ، الفرنسية أو الانجليزية . ومهما أتقنها المثقف أو الكاتب الأفريقى ، وحذقها ، بل مهما تحدثها كما يتحدثها أهل البلاد أنفسهم ، فهى

أجنبية عنه ، وهو غريب فيها ، والأخطر من ذلك كله أنها تفصله عن الغالبية العظمى من أهل جلدته الأفريقيين ، ولا حل للمسألة إلا أن يتعلم الأفريقيون بلغاتهم ولهجاتهم كيف يقرأون ويكتبون ، على الأقل فى المرحلة الأولية ، ولهم بعد ذلك أن يختاروا ما يريدون من اللغات العالمية أداة للتواصل واستكمال الثقافة على الصعيد الإنسانى العام .

وفى المجلة بعد ذلك بحث عميق ـ وهو يدخل فى الأبحاث الاجتماعية النفسية أو الأبحاث الاجتماعية الفنمنولوجية (أو الظاهرانية) ـ يقدمه أبو بكر لى Boubakar Ly من السنغال عن ظاهرة الشرف فى بعض مجتمعات السنغال ، حيث كان الرجل «الشريف» يفقد كل شىء إذا ارتكب كذبة واحدة ، يفقد حق الحياة نفسه ، فلا يُقوِّم شرفه إلا الانتحار . والكاتب يشير إلى قلة بل ندرة الأبحاث التى تتناول دراسة القيم الخلقية فى المجتمعات الأفريقية ـ التى تُعرف بأنها بدائية ـ وهو يخلص من بحثه الدقيق عن فكرة الشرف فى تلك المجتمعات بعينها ، من جوانبها السلوكية والخلقية والاجتماعية،بأن الشرف ، فى تلك المجتمعات ، مبدأ خلقى ، وارادة مبنية على علل واعية أو لا واعية ، لتحقيق المثل الأعلى الاجتماعى للجماعة .

وتأتى بعد ذلك دراسة عن أثر اليونان القديمة فى الفكر السياسى الأفريقى ، بقلم على مزروى ، ويحلل الكاتب مدى تأثر الزعماء الوطنيين الأفريقيين ، مثل ميلتون أوبوتى ، أو نكروما ، بالأفكار

الرئيسية فى التراث اليونانى القديم ، ويخلص من ذلك ، سريعا ، إلى التساؤل عما إذا كانت الحضارة اليونانية القديمة حضارة أوروبية حقا ؟ وهو ينكر ذلك ، ولكنه قبل أن يتناول العلاقة بين حضارة مصر الأفريقية والحضارة اليونانية القديمة ، يثير مسألة هامة فى نطاق الفكر الاجتماعى والسياسى . فهو يرى أن الصلف والغرور الوقح الذى يتصف به الفكر السياسى الأوروبى ـ فى كثير من جوانبه ـ يرجع إلى اعتقاد شائع بأن اليونان القديمة أوروبية . والكاتب يثبت بعد ذلك أن أوروبا فكرة حديثة جداً ، وأنها كانت عند اليونان قارة مظلمة أكثر إظلاما من أفريقيا . ويشير الكاتب إلى أصل هذه الكبرياء الثقافية الأوروبية « بادعاء الغرب أنه ينتمى إلى اليونان القديمة ـ ويتحدث عن نظرية شاعت فى الأوساط الأكاديمية منذ حوالى قرن من الزمان ، ترى أن تاريخ الحضارة هو تاريخ بضع «أجناس» خلاقة مبدعة ، تختفى أو تنتهى مهمتها الحضارية ، فقد نقل اليونان حضارتهم إلى الرومان الذين نقلوهم بدورهم إلى الجرمانيين ، وأكثر الأجناس الجرمانيين حضارة هم الانجليز . بذلك كان بعض دعاة الاستعمار يبررون ويفسرون دور السياسة الاستعمارية الانجليزية فى أفريقيا ،

هذا إلى نظريات أخرى ماتزال شائعة تزعم أن البيض أكثر «عقلانية» من السود ، والدليل على ذلك ، فى نطاق مثل هذه النظريات ، أنه ما من لغة أفريقية وصلت إلى ما وصلت إليه اللغة اليونانية القديمة من دقة وضبط وتحديد .

ولنا أن نستطرد هنا فنشير إلى المزاعم القائلة بأن اللغة العربية لغة بطبيعة تكوينها ضيقة الحدود ، عاطفية ، تجنح بأصحابها إلى المغالاة والتضخيم وتفتقر إلى الدقة والضبط ، وهى مزاعم لا تنم إلا عن جهل أصحابها باللغة العربية ، وتراثها العلمى والفلسفى ، بل نمضى فى استطرادنا فنقول إن اللغة العربية من أرهف اللغات ظلالا وأحفاها بالدقة والضبط .

وقد انزلق بعض أنصار النهضة الأفريقية الحديثة إذ أكدوا أن العبقرية الأفريقية إنما تكمن فى حساسيتها وانفعاليتها ، لا فى مقدرتها على التجريدات العقلية . ولكن خبرة مدرسى الجامعات الأفريقية تدحض ذلك كله .

ويمضى الكاتب بعد ذلك فيعود بالحضارة اليونانية إلى أصولها فى الحضارة المصرية القديمة ، ويشير إلى النظرية التى ترى أن أسلاف المصريين القدامى قد جاءوا من شرق أفريقيا ، ويؤكد على كل حال ما أثبتته الأبحاث من وثاقة الصلات الثقافية والتجارية والحضارية بين مصر القديمة وشرق أفريقيا . فلم يبدأ تاريخ أفريقيا بوصول المستعمرين البيض ، بل كان لأفريقيا تاريخها وثقافتها ومجدها الحضارى العريق . وفى النهاية يرى الكاتب أن اليونان القدامى هم حقا آباء العالم الحديث ، ولكنه ينكر أنهم آباء الحضارة الأوروبية الحديثة التى تعود فى أصولها إلى منابع أفريقية .

ونتابع الدراسات الممتعة العميقة فى هذا العدد من مجلة «الوجود

الأفريقي» ، فنجد بحثا عن الهجرة والعلاقات بين الأجناس في ساو باولو تتلوه مقتطفات من كتاب عن ذكريات عبد زنجي كان مازال يعيش في كوبا ، يحكي عن ظروف عمله ونشأته في مزارع قصب السكر القديمة في أواخر القرن الماضي ، وفصل من رواية بعنوان « عيون العاهرة » للشاعر والكاتب الهاييتي رينيه ديبستر René Depestre ، وقصيدة للشاعر البورتوريكي خوان روميرو Juan Romero بعنوان « هارلم » ، الحي الزنجي الشهير في نيويورك :

« هارلم : حيث تترنح الأجساد السوداء والسمراء ، وتغني ، لكي تطرد عنها الشقاء .

هارلم : حيث يشربون الخمر كالغرقى .

هارلم : حيث السعادة بسمة مصبوغة .

هارلم : حيث يمضي الزمن ، فإذا أنت لا معنى لك ، كرمال الصحراء الممتدة بلا نهاية .

هارلم : حيث نصلي للرب لكي نمضي من هذا العالم ، نعم ..

هارلم : حيث تنام ، وتفيق ، في قلب النار .

هارلم : حيث الخطيئة هي أن تولد .

هارلم : حيث ترقص السيدات البيضاوات مع « اللحم الأسود » .

هارلم : حيث تبشر أمك بالإنجيل ، وتعرض أختك للبيع .

هارلم : حيث يقال لكل رجل « ياولد » .

وهكذا وهكذا تمضي القصيدة ، كأنها نحيب متطاول مما نسمعه في

أصداء الجاز الزنجي الحزين ، ولكنه نحيب تتردد فيه أصداء وعى سياسى يقظ ، وحس عارم بالتمرد .

ويتلو ذلك تقديم لشاعر من جزر موريشيوس هو إدوار مونيك Edward Maunick لأربع قصائد أفريقية يخلص منها الشاعر إلى أن هناك وحدة ما فى الشعر الزنجى الجديد فى العالم كله ، فلم يعد فى رأى الشاعر مدارس واتجاهات شعرية متعارضة فى الشعر الزنجى ، بل هناك بشير بأن صوتا زنجيا متميزا يرتفع ، وتتحدد قسماته ، ويطرق باب الشعر العالمى كله . ومن ثم فالشاعر يترجم هذه القصائد من الانجليزية إلى الفرنسية أو العكس ، حيث يوثق معرفة الشعراء بعضهم ببعض ، فنقرأ للشاعر جى تيرولين Guy Tirolien :

« أيتها السماء الدامية ياأيام الصيف المشتعلة
الجياد تعدو على درج السلالم
ضحكات الأطباق النقية الصراح تحطم الليل الرخراخ
وبهجات المساء تكلل جبين الملك كوندو
بالأزاهير الزرقاء

. . . . . .

غصة الأعشاب العطنة تختنق بها حفرة المجرى
ويتخمر المستقبل هناك فى خلايا العسل
ويذوب ربيع المسامير الصدئة فى الرمال

وهو يجرى على زحافات المنعطفات والطوايا
لى رقة مخّ ثمار الجوز الهندى
وغضبة الديك إذ ينفث الريش الأبيض .
كلماتك رصاصة ذهبية فى قلب الجماهير .... »

ونحن هنا لا نخطىء القسمة المعاصرة فى الشعر الزنجى الحديث ، ولكننا نحس نكهته الخاصة المتميزة .

وفى المجلة بعد ذلك دراسة لغوية عن التراث الأدبى فى إحدى لهجات السنغال ، ودراسة عن أعمال كاتبة روائية من جنوب أفريقيا هى س . ج . ميللين S. G. Millin ، التى يرى الباحث أنها أسهمت فى ارساء أدب خاص بجنوب أفريقيا ، مستقل عن الأدب الانجليزى ، له خصائصه ومميزاته .

وقد كتبت هذه الروائية عدة روايات أهمها : « أطفال نسيهم الله » و « مقياس الماضى » و « النهر الأسود » ويعود بداية نشاطها إلى عشرينيات هذا القرن ، ويعالج ، بالضرورة ، مشاكل التفرقة العنصرية والنفوذ العنصرى فى تلك البلاد التعسة ، والمناخ الذى يتولد عن مأساتها .

وتأتى بعد ذلك دراسات عن الرق ، وعن أسباب تخلف السينما الأفريقية ، وقصة قصيرة لكاتب من جزر الهند الغربية ، يسترعى النظر فيها : أولا أنها تأخذ بتكنيك لعله ليس غريبا علينا فى مصر ، إذ

نرى الشعر جزءا لا ينفصل عن البنية الفنية للقصة ، وعنصرا آساسيا فى تشكيلها، كما يحدث فى تراثنا الشعبى .

وتنتهى المجلة بعرض واف لأحدث الكتب التى صدرت عن أفريقيا ومشاكلها السياسية والثقافية .

مادة دسمة حقا فى عدد واحد من أعداد هذه المجلة ، وأشارة موحية إلى خصب الثقافة الأفريقية الحديثة ، وحيويتها ، ومدى جديتها ، وعمقها ، وتمردها على الصيغ الأدبية الجاهزة أو المكرسة .

* * *

إرنست همنجواى
والكلاسيكية الجديدة

إرنست همنجواى
والكلاسيكية الجديدة

قد يكون من المفاجىء للكثيرين أن نطلق على أرنست همنجواى ومدرسته فى القصة القصيرة اسم الكلاسيكية الجديدة . ولكننا نعتقد أن ذلك هو أقرب وصف له ـ ولمذهبه ـ من الدقة النقدية كما نراها .

فى الوقت الذى كان فيه تيار الوعى يختط طريقه الجديد فى أرض القصة والرواية المعاصرة ـ بما يحمل هذا التيار من غموض ضرورى ، وتميع متماسك القوام ، وذوبان للحدود الخارجية القاطعة فى توهج الحساسية الداخلية ، فى هذا الوقت بالذات كان أرنست همنجواى يضع « التكنيك » المميز له ولمذهبه فى القصة والرواية :

الأسلوب المجرد العارى المنزه عن كل حشو أو تسايل ، الكلمة الموجزة الثاقبة ، الاختصار المركز الملفوف على ذاته لفاً وثيقاً مذهل الإحكام ، التقابلات والموجهات الموسيقية فى بناء القصة ـ على نحو شديد الاقتصاد وشديد الاكتفاء بذاته ، حتى نصل إلى الذروة النهائية التى تضع خاتمة كاملة لا يمكن أن تضيف إليها نغمة واحدة ، هذه هى الخصائص الأسلوبية الجديدة التى تكاد تقف على النقيض من مدرسة تيار الوعى والحساسية الداخلية كما عرفناها عند جويس ، وفيرجينيا وولف .

وكأنما فى الفن ـ كما فى كل شىء ـ قانون لا يمكن الخروج عنه

أن لكل فعل رد فعل ، أن لكل دورة إلى الأمام دورة فى اتجاه عكسى ـ وعلى مستوى أعلى ، فى حركة مستمرة جدلية متصاعدة لا حل أبدا لتناقضاتها ، ولا يمكن إقفال دورانها ، ففى مواجهة الحساسية الداخلية المرتدة إلى الذات ، خرج همنجواى إلى العالم يقتحمه بأسلوب بسيط شديد البساطة ـ ومؤثر ـ وبخلقية بسيطة شديدة البساطة ـ وفعالة : « أخلاقية » العنف والشجاعة الجسدية ، والهجوم . وتحت الدقة البارعة المتقنة التى نلمسها بل تصدمنا فى أسلوبه ، نجد هذا العمود الفقرى من « الأخلاقية » القوية المتينة الأسر ، كما نجد مجموعة محدودة من الرموز ، أو البؤرات الرمزية ، تدور حولها دراما العالم الخاص الذى يقيمه لنا همنجواى ، على سبيل المثال ، المقاتل والصياد ومصارع الثيران ، والبغى ، والمرأة التى يستحوذ عليها الجنس ـ وهى عند همنجواى ليست شخصيات ، هى تفتقد إلى تنوع الشخصيات وتناقض مناحيها ، وتعدد مسارات نشاطها ، هى بالضبط رموز ، وتجريدات تكتسب قوتها ونفاذ وقعها من القيمة الرمزية الخلقية لها .

قد يبدو هذا النظر النقدى لهمنجواى كما قلنا .. مفاجئاً وغريباً وجديداً ، ولكننا إذا أعدنا النظر إلى قصصه القصيرة ، وأعماله الروائية ، لمسنا ما فيه من مشروعية ووقعنا على التفسير الوحيد لسر تأثير همنجواى ، أو افتقاده إلى التأثير أحياناً .

إن الموضوعية المحايدة عند همنجواى هى على الأصح انحصار للرؤية فى داخل عالمه الرمزى الضيق ، وليست ناجمة عن نظرة شاملة

تستخلص من الجزئيات المتناثرة العرضية لمحة بالكل العريض وإيحاءً بالسعة والإحاطة . ليست التفاصيل الدقيقة عند همنجواى حيلة فنية لابتعاث المجموع بكل غناه بل هى مقصودة لذاتها ، للتركيز على خاصية واحدة مكثفة ـ هى فى الغالب خاصية أخلاقية ، أى أنها أداة رمزية ، ومن ذلك جاءت عزلته الباردة وبعده عن الانسياق وراء العاطفة أو الاندماج مع عذابات شخصياته ، فليست عنده « شخصيات » والناس عنده أدوات يسخرها لغرض قاسٍ هو إقامة أخلاقيته الخاصة . والخط الذى يرسمه همنجواى خط واضح ، لا يتذبذب ، يذهب إلى قصده دون حِوَل ودون زيغ ودون التفاف : خط العنف ، ومواجهة العنف إما بالشجاعة المقتحمة أو بالشجاعة المندحِرة على السواء .

والحق أننا لا نكاد نعثر فى أى عالم آخر ـ غير عالم همنجواى ـ على مثل هذا الحشد الحاشد من القتل ، والذبح والضرب ، والنحر والانتحار وانتهاء الحياة فى الدم والعفن والتمزق الجسدى .. ولأن همنجواى لم يكن ـ فى حقيقة الأمر ـ يعنى كثيراً بالناس ، بل لا يكاد يعرفهم ، فقد لجأ إلى أسطورته الخاصة التى جسدها فى الشكل والمضمون معا بحيث تبتعد عن التعقيد الإنسانى والغموض الإنسانى والتناقض الإنسانى : أسطورة تكاد تكون عدمية فى رفضها التعاطف والرحمة ، وإصرارها على إثبات شيء واحد : العالم يعيش ويموت بالعنف ، والعنف هو الرد الوحيد الممكن .

هذه الأسطورة لم تكن تحكم فن همنجواى فقط ، بل حكمت حياته كلها ، وحكمت عليه بالموت انتحاراً فى نهايتها المدمرة ، وهذه البساطة الخادعة فى عالمه تتخذ قناعاً غريباً هو قناع عدم خداع النفس ، ومواجهتها بالحقائق مهما كانت مريرة .. أنت دائماً تستطيع أن تلعب هذه اللعبة إذا كنت مستنداً إلى خدعة أساسية خفية ، ولكن هذه البساطة أيضاً أدت بالرجل ـ وبالفن ـ إلى حس مخرب بالضياع ، أنت تحس فى كل خطوة مع همنجواى أن كل شىء ضائع ، أن العنف أيضاً غير مجد وعقيم ، مهما كان شجاعاً ومقحاماً . والنتيجة التى يؤدى ذلك إليها ـ فى داخل منطق الأسطورة التى صنعها همنجواى لنفسه ـ هو التسلح بالإرادة الحديدية التى لا تهن فى الشكل الفنى ، وذلك بالاقتصاد والتركيز وفرض القيود الضاغطة على كل كلمة ، أو فى المضمون الفنى : بإقامة حاجز من ضبط النفس ورفض الاستسلام لهيجان الانفعالات أو جموحها . إن كتابة قصة عند همنجواى يتطلب من الكاتب نفس القدر من الشجاعة ، والبرود ، والتصميم والضبط مايتطلبه قتل ثور فى حلبة المصارعة ، أو إطلاق الرصاصة على بعد خطوات قلائل من الوحش فى البقعة المحددة الدقيقة من رأسه أو كتفه ، وإلا كان الجزاء فى الحالتين هو الضياع الذى لا يرجى له تعويض أبدا .

هذا التوازن الموسيقى، وهذا القصد فى التعبير ، والنأى عن الانفعال ، ورسم الشخصية بحيث تكاد تكون رمزاً ، وبؤرة لفكرة ،

وتجسيداً لمغزى خلقى ، وناقلاً لمعنى كلى هى خصائص الفن عند همنجواى وهى نفسها سمات الفن الكلاسيكى . وبالطبع فإن الخبرة مختزلة إلى أضيق حد ضرورى ، والمشهد مقتصر على خطوطه الأساسية . موهبة همنجواى وهمّه فى كل ما كتب هى أخلاقية العنف ، وأمامها شجاعة متوحدة غير صخابة ، ثابتة أو ضائعة ، على السواء ، والحرب والجوع والخوف والألم .. كلها ناجمة عنْ العنف وعن الحرب .. الناس عنده دائماً على حافة الموت ، فى وحشة السأم .. لكن الدراما دائماً تدور على مسرح خال ، مجرد ، كلاسيكى البناء ، ومحدد أى ضيق ومحدود . ليس الزمن عنده موجوداً على الإطلاق ، وليست هناك إشارات على حياة حارة متجسمة ـ بالرغم من تمجيده للشجاعة وعنف الدماء . عنده فقط تجريدات عن الشجاعة والفتوة والجنس والموت ، تجريدات رمزية أو على الأصح تجريدات هى دلالات على أفكار وعلى مواقف أخلاقية ، هى تخطيطات مبسطة ، ونفاذة كان تأثيرها فعالاً ـ بل مدمراً ـ على حياة جيل بأكمله من الكتاب ومن الشباب ، ولكنها الآن قد أخذ يتضح قصورها وضيق أفقها ، ولم تعد تجد إلا مقلدين يتفاوت حظهم من البراعة ، وأسوأهم هم المقلدون لها من بين شبان القصة العربية المحدثة إذ يفتقدون العمود الفقرى لها من أخلاقية همنجواى الخاصة ، ورؤيته الفردية المتميزة .

لانجستون هيوز
وأحلام الفقد

لانجستون هيوز
وأحلام الغد

إن الأحلام الآن
لم تعد فى متناول الحالمين
ولا الأغانى
فى متناول المنشدين
الليل ، قاتم السواد
والصلب ، بارد السنان
يسيطران
فى بعض الأراضى
ولكن الحلم ، سوف يعود
والأغنية ، سوف تقتحم
أسوار السَجون

هذا صوت لانجستون هيوز ، تحمله إلينا مجلة «فريدم ويز» الزنجية الأمريكية . وقد كان لانجستون هيوز ، كما يعرفه أحد كتاب المجلة ، كاتباً من صناع حرفة الكتابة ، رفيع الموهبة ، يضرب بباع طويل فى فنون متباينة أشد التباين ، مكثاراً يكتب الشعر والمسرحية والرواية والقصة القصيرة ، كما يكتب فى الصحافة ، والأغانى ، والأوبرا ، والترجمة الذاتية ، ويترجم عن الفرنسية والأسبانية .

ويحرر مجموعات من كتابات الأفريقيين ، والزنوج الأمريكيين . وفى خلال كتاباته كلها ، تجرى نبرة الاحتجاج الاجتماعى ، والنضال من أجل حرية شعبه .

وقد أفردت له مجلة «فريدم وين» عدة مقالات ، على اثر وفاته ، باعتباره «عميد الكتاب الزنوج الأمريكيين» ، وإن لم تكن له المقدرة على بلوغ ذرى البلاغة ، أو وهج الشاعرية التى بلغها كتاب الزنوج المعروفون : ديبوا«Du Pois» ، أو ريتشارد رايت Richard Wright أو چيمس بولدوين Games Boldwin وقد تلقى تعليمه فى جامعتى كولومبيا ولنكولن ، وتطورت حياته ، فنانا وناقدا ، من خلال اتصاله بالنقاد الباحثين الزنوج الذين أسسو «حركة الزنوج الجدد» فى العشرينيات من هذا القرن ، وأشهرهم ديبوا ، وايلمر كارتر Elmer Carter وساعد لانجستون هيوز فى تأسيس عدة مجلات أدبية ، وفى تحريرها ، وأسهم فى الكتابه لها ، وسرعان ماأصبح لانجستون هيوز من أبرز دعاة حركة الزنوج الجدد ، والقائلين باسمها ، وقد كان هو الذى أعلن صيحة استقلال الكاتب الزنجى :

« نحن الكتاب والفنانين الزنوج الشبان الذين نبدع الآن ، إنما ننتوى أن نعبر عن ذات نفوسنا الفردية المتميزة ، ببشرتها السوداء ، دون خزى ودون خشية . فإذا طاب البيض نفسا بذلك ، سعدنا به . وإن لم يعجبهم ، فليس لذلك من أهمية . نحن نعرف أن لنا حظنا من الجمال .. ومن القبح أيضاً . وإذا طاب الملونون بذلك نفسا ، سعدنا

به . فإن لم يعجبهم ، فليس لاستيائهم من أهمية أيضاً . إننا نشيد معابدنا من أجل الغد ، كأقوى مانستطيع ، ونقف على ذروة الجبل ، أحراراً فى دخيلة نفوسنا » ..

وقد كان لهذه الحركة دورها فى أن يصل الكاتب والفنان الزنجى فى الولايات المتحدة إلى قدر من النضوج ، واكتشاف الذات ، وإعادة التقييم لثقافته وحضارته ، كما أسهمت فى أن تصل به إلى درجة من التكافؤ مع الكاتب الأمريكى الأبيض .

ويكتب يوجين هولمز E.Holmes رئيس قسم الفلسفة فى جامعة هاوارد Howard أن رسالة هيوز ، كشاعر ، قد أفضت به إلى التحامى عن كل مقتضيات الشكلية القديمة للشعر التقليدى ، فقد كان دائماً على أهبة الاستعداد لاستخدام شعره سلاحاً فى حلفه النضالى مع المقهورين والمضطهدين ، وقد بدا هيوز شاعراً شعبياً ، وظل شاعراً شعبياً طيلة حياته ، كان شاعراً اجتماعياً محترفاً :

« لقد بدأت ، بمقتضى الضرورة ، فى أن أحول الشعر إلى خبز ، وأن أجعل كتابه الشعر مورد عيشى كزنجى يكتب عن الناس الذين يعرفهم حق المعرفة » .

فماذا يفعل الشعراء الاجتماعيون المحترفون ؟ إنهم يساعدون كل قوة تكافح الكبت والقمع ، إنهم يبذلون التضحيات ، وينظمون المجلات ، وحلقات القراءة ، ويحملون شعرهم إلى الجماهير ، فقد كان لوايتمان «Whitman» اثره الكبير على شعر هيوز الذى ظل على قدر

مرموق من النضج والسموق حتى النهاية ، بفضل إنسانيته ، ومقدرته التحليلية ، ووثاقة الصلة بينه وبين ثقافة قومه .

وكتب ستيرلينج براون Sterling Brown ان هيوز كان لا يتقيد بالمواضعات المأثورة فى الشعر ، ولا يقتصر على الترجمة عن ذات نفسه ، وقد كان يتخذ موضوعه من الشعب الزنجى ـ وعلى الأخص جماهير سكان المدن منه ـ وخلال ثلاثة عقود من الزمن ، وفى أكثر من أثنى عشر كتاباً ، روى هيوز حكايتهم ، وشرح حياتهم ، واستخدم لغتهم ، ومأثوراتهم الشعبية ، وأغانيهم ، لكى يحدد رأيه فى الحياة الأمريكية كلها .

وقد كان لطفولة هيوز أثرها فى تنمية حسه بالجمال الذى يشيع فى أغانى الزنوج وموسيقاهم السلفية منذ أيام العبودية فى أمريكا . وقد كان أبواه من المشتغلين بالموسيقى ، وعرف هيوز المغنين ، ورجال الجاز (jazz) ومنشدى البلوز (Blues) عبر أرجاء جنوبى البلاد كلها ، ووسط غربها ، وأصبح هيوز مرجعاً ثقةً فى موسيقى الزنوج ، وكانت المادة الفولكلورية منبعاً لا يغيض من منابعه الهامة . وعندما كان هيوز يترجم « أغانى الغجر » للشاعر الأسبانى الكبير لوركا ، وجد عند لوركا ، ما يتسق وتصوره للشعر ومعنى الفن . فقد كان الفن عند لوركا هو الحياة ، ولا هوة هناك تفصل بين الفنان والشعب ، وقد كان هيوز عندئذ يقوم بعمل المراسل الصحفى فى صفوف الجمهوريين ، ضد الفاشيين :

« لقد وجدت لوركا يقول إن القصيدة والأغنية واللوحة ليست إلا ماء يُستقى من بئر الشعب ، وينبغي أن يرد إلى الشعب فى كأس من الجمال ، حتى ينهل منه ، ويفهم ذاته ، وذلك كله حق . إن فننا الآن فى خدمة الجمهورية الأسبانية ، لأننا لا نريد كتبنا تحرق فى الميادين ، ولا نريدها تتطاير مزقاً على رفوف المكتبات ، بقصف القنابل ، ولا نريدها خاضعة للرقابة حتى يستنزفْ منها كل معنى » ..

وقد كتب هيوز ستاً وستين قصة قصيرة منشورة ، منذ ١٩١٨ . وفى ١٩٣٣ عند عودته من الاتحاد السوفيتى ، عبر كوريا والصين واليابان وهاواى ، وعلى بعد آلاف الأميال من أرض وطنه ، كان يكتب عن أهله فى هارلم ، ولكن هيوز كان يكتب القصة القصيرة عن هونج كونج ، وهافانا ، وأفريقيا ، عن هوليوود ، وألاباما ، ونيوانجلند ، وفى هذه المشاهد المتغايرة كانت ملامح الواقع الذى يعيشه الزنجى الأمريكى هى مادة فنه ، فالواقع فى مظهره الخارجى وعمقه النفسى معاً . وكان الموضوع الرئيسى عنده ، بالضرورة ، هو التفرقة والانحياز والتعصب العنصرى ، لكنه أيضاً تناول قصص الآباء الآثمين الجانحين ، والنساء اللاتى ينشدن العطف والحنان ، وعلاقات الحب بين الأجناس المختلفة ، وكانت الصور تتوهج فى قصصه عندما يصف الطبيعة ، والعنف الجسدى العضوى ، والإرهاق والوهن النفسى والبدنى ، أما الرموز عنده فهى الصليب ، والضحك الزنجى الملىء ،

والثلج ، والصلب ، والفحم . العقدة الفنية عنده بسيطة ولكنها آسرة ، تستحوذ على القلب ، وإن كانت أحياناً ترق وتشف وتهن حتى لتكاد تكون مجرد خيوط عنكبوت ، وخاصة فيما يسميه بقصائده النثرية . ولكن مايبرز على الأخص فى قصصه ، هو حس المرارة الذى يسود حياة الزنجى الأمريكى ، لا باعتباره مزاجاً أو شعوراً يخامر أبطال قصصه ، بل باعتباره حقيقة قاسية واقعة موضوعية ، تسرى فى خلال ملامح الحياة نفسها .

« لقد أُطلق على كثيراً وصف كاتب دعائى ، أو كاتب غاضب .. ولعل تلك التسمية قد جاءت من أننى أكتب عما أعرفه حق المعرفة ، عن إننى زنجى فى هذه البلاد ، مرتبط بالمشاكل والمشاق التى تجعل المرء يرفع صوته بالاحتجاج والغضب ، على نحو طبيعى ، أننى أكتب عن كائنات إنسانية ، وعن مواقف أعرفها وأعانيها ، ولذلك فإن الاحتجاج يأتى عَرَضاً ، الاحتجاج الذى ينمو ، من واقع حى » .

وقد كان لانجستون هيوز ، معلماً فى أعين الكتاب الزنوج الشبان ، وأستاذاً ، ومصدراً للإلهام ، وكان لا يضن عليهم بوقت أو جهد أو عطف أو عون فعلى . لذلك كان حقاً « عميد الكتاب الزَنوج » فى الولايات المتحدة .

ومن أهم القسمات التى تميز أدب هيوز ، وشخصيته ، تفاؤله ، ودعابته وحسه بالفكاهة والسخرية الرقيقة ، فهو كاتب يعرف أن المرارة والغضب لا يمكن أن تطيقهما الروح ، على نحو مستمر

متصل ، إذا كان المرء لايزال يريد البقاء حياً فى عالم العقل ، والعمل .

« إننا نملك الغد

أمامنا ، مشرقاً ساطعاً

كاللهب

أما الأمس ، فهو شىء مضى به الليل

واسم غابت به الشمس

والفجر ، اليوم

قوس نصر عريض

معقود على الطريق الذى أتينا منه ..

إننا نسير ... نواصل المسير » .

«أرض الحجـــــــــــر»
إليكـــــــس لاجومـــــــا

«أرض الحجر»

إليكس لاجوما

عندما يتحدث المرء عن الأدب الأفريقي يتبادر إلى الذهن ، عادة ، على الأقل عند معظم قرائنا ومثقفينا ، أن الأدب الأفريقي يقتصر على الأغنية البدائية الشعبية ، أو القصيدة التى تدور فى فلك فكرة الزنوجة ، أو ـ على الأكثر ـ محاولات ، لا بأس بها ، فى القصة القصيرة أو الرواية التى ترتكز على الخرافة والأسطورة القديمة .

والواقع غير ذلك كله ، ففى فن الرواية الطويلة وحده ، على سبيل المثال ، أبدع الكتاب الأفريقيون أعمالاً لها خطر فنى عظيم ، لا يتردد نقاد الغرب أن يقروا لها بالامتياز والتفوق ، ولا نتردد فى أن نرى فيها آيات من الخلق الفنى تتوفر لها كل مقومات الفن وفيها مع ذلك نفَس حار جديد يصدر عن الكيان الأفريقى المتميز الذى أخذ يعى ذاته وعيا عميقا وعريض الأرجاء ، وأخذ يخرج من دائرة الظلمات التى فرضها تاريخ مثقل طويل رزح خلاله تحت وطأة الاستعمار ، والقهر الحضارى ، وذلك كله بعد تطور طويل بدأ فى عشرينات هذا القرن ، وازدهرت أثناءه الرواية الأفريقية ازدهارا سريعا ، وتفتحت ، ونضجت تحت نار خبرة محرقة ومريرة وشاقة .

ويكفى فى هذا الصدد أن نشير إلى كتاب الجزائر والمغرب فى شمال

أفريقيا ، وهم معروفون ، وكتاب من أفريقيا السوداء مثل كامارا لاى من غينيا ، وآموس تيتولا وتشينوا أنشيبى وكيبريان ايكونيسى من نيجيريا ، وشيخ حميدو كانى ، وعثمان سيمبين من السنغال ، وبرنار داديبه من ساحل العاج ، وفردينان أويونو ، ومونجوبيتى من الكاميرون ، وايزكيل مفاهليلى وأليكس لاجوما من جنوب أفريقيا .

كتب اليكس لاجوما ثلاث روايات كانت أولاها ، « مشية فى الليل » وظهرت له بعد ذلك رواية « الحبل الثلاثى الخيوط » ثم الرواية التى نتناولها الآن بالتقديم وهى « أرض الحجر » .

واليكس لاجوما كاتب عاش مأساة شعبه ، كاملة ، منذ اللحظة الأولى فى حياته ، عندما ولد فى عام ١٩٢٥ فى كيب تاون Cape Town ، إذ كان والده من العاملين البارزين فى حركة التحرر الوطنى ضد التفرقة العنصرية والاستعمار ، وقد غمر العمل السياسى المناضل الشاب ، اعتقل عدة مرات ، وأودع زنزانة الحبس الانفرادى ثلاثاً وعشرين ساعة ونصف فى اليوم ، ثم اعتقل فى بيته ، فى ظروف الاضطهاد المروع الذى عرفه المناضلون السياسيون فى جنوب أفريقيا ، حتى استطاع أن يصل إلى لندن ، ليواصل عمله السياسى والفنى فى الوقت نفسه ، وقد اشترك فى المؤتمر الثالث للكتاب الأفريقيين الآسيويين الذى عقد فى بيروت فى مارس ١٩٦٧ ، ورأس تحرير مجلة « لوتس » للأدب الأفريقى الآسيوى حتى توفى .

و « أرض الحجر » هى عالم السجن فى جنوب أفريقيا ، بما يموج

فيه من الشخصيات ، وبقايا الشخصيات ، من قَتَلة وسَرَقة وصغار المجرمين والجانحين وأبرياء كل جرمهم أنه لم تكن معهم « بطاقة مرور » عندما التقى بهم رجل الشرطة ، جنبا إلى جنب مع المعتقلين السياسيين . على أن هناك « جريمة » واحدة يشترك فيها كل من يمرون بأرض الحجر الموحشة جريمة أنهم أفريقيون ، غير بيض ، ليسوا من جنس المستعمر .

عالم لا جمال فيه ، قفر ، موحش ، عار ، يُحْدِق به الحجر والصلب والأبواب المغلقة ، ليست فيه شجرة يفيء إلى ظلها سكان هذا العالم الكئيب ، وترتفع حواليه جدران شاهقة كالصخور ، خطت عليها أجيال من سكان هذا العالم العابرين به عبارات الاحتجاج والتمرد والشتائم والكفر والأشواق الغامضة والسخرية المرة السوداء .

يبدأ اليكس لاجوما روايته بأبيات للشاعر النرويجى يوجين دييس :

« طالما هناك طبقة سفلى فإننى فيها
طالما هناك عنصر إجرامى فإننى منه
وطالما هناك روح واحدة فى السجن ، فإننى لست حرا »

« أرض الحجر » هى قصة جورج آدامز الذى ينضم إلى جماعة من المناضلين السياسيين ضد التفرقة العنصرية ، وتبدأ القصة بمشهد فى زنزانة السجن بينه وبين زميله فى الحبس الانفرادى ، وهو قاتل شاب رصيده جريمتا قتل إحداهما فى خارج السجن والأخرى

داخله ، قاتل يعيش فى زنزانة داخلية أيضاً من حبس انفرادى خاص به ، عزلة كاملة تطوق حياته وتحجزه عن كل تعاطف وكل قرابة وكل تواصل ، لا يخترق أسوار وحدته الكلية إلاشعاعٌ ضئيل خابٍ من زمالة لهذا الرفيق السياسى الغريب فى السجن ، ولكنها زمالة غير مجدية ومقضى عليها بالإخفاق والحبوط ، فمصير القاتل النحيل مرسوم ومحكوم به سلفا ، منذ اللحظة التى وجد فيها نفسه طفلا تستشهد أمه استشهادا بطيئا طويلا حتى تكفل لعائلتها الحياة ، تصارع وحدها وحش المجتمع الأبيض ذا الألف ظفر والألف ناب ، كما تصارع زوجها الذى يلجئه القهر إلى وحشية السكر المستمر ، ومنذ اللحظة التى رأى فيها أمه تنتحر بسكين المطبخ ، إذ خيل إليها أن زوجها المخمور قد قتل طفله الوليد ، ومنذ اللحظة التى رفض فيها أن يبوح بالحقيقة للمحكمة ، إذ حوكم أبوه وأعدم بتهمة قتل زوجته ـ ولكن ما الحقيقة هنا ؟ أن أمه قد قتلت نفسها أم قتلها الأب أم قتلهما معا وحش الحياة فى جنوب أفريقيا ، وهل هو الصبى الذى قتل أباه وأرسله ، بالصمت ، إلى الإعدام ؟ هل الحقيقة هى مجرد سرد وقائع الأحداث ؟

لكننا لا نعرف هذه القصة ألا من خلال عودة الكاتب بنا من مشهد الزنزانة الافتتاحي ، إلى مشاهد رجعية فى الزمن ومتشابكة ودقيقة الإيقاع فى توقيتها الفنى ، تمر ببدء تجربة جورج أدامز بحياة السجن ، ثم رجوعا إلى مشاهد حياته قبل القاء القبض عليه ، تتخللها

مشاهد الصراع والفكاهة والمهانة فى السجن ، فالتكنيك الفنى هنا ليس تكنيك السرد الزمنى فى تسلسله التاريخى ، بل تحكم تتابعَ الشخصيات والمشاهد ضروراتٌ وقوانين فنية تتجاوز الترتيب الزمنى وتقتضيها متطلبات الحياة الداخلية للعمل الفنى نفسه .

ونحن نلتقى فى هذا العالم الصخرى القاسى الذى تبتعثه لنا الرواية بشخصيات لها وقعها الذى لا ينسى : سولى العجوز القمىء الشائه الشكل الذى تستبد به حيوية لا تنضب ومعدة لا تعرف الشبع ، يلعب دور المهرج المهلهل الثياب الذى يبتلع الإهانات من السجانين والمسجونين على السواء ، وإنما أرسلت به إلى السجن عصابة منظمة تقوم بتيسير فرار أحد أعضائها المسجونين ، وتدور قصة محاولة الهرب بكل توترها والخطر المحدق بها وذكاء تدبيرها وجرأة أصحابها وروعة اقتحامهم المستحيل ، ثم بنهايتها المفاجئة إذ تخفق المغامرة الجنونية إخفاقاً دامياً ، ولا يفلت إلا سجين خائر العزم خِرع القوى دفع به دفعا إلى الاشتراك فى المخاطرة ، رغما عنه على أنه ظل طول الوقت حتى فى ذروة الهجوم ، يرتعد فَرَقا وجبنا صراحا .

فى خلال ذلك تدور قصة صراع على السلطة والقوة والنفوذ والجاه ، داخل السجن ، بين المساجين ، ويشتبك السجين السياسى فى غمرة هذا الصراع ، على غير إرادة منه ، إذ يجد نفسه فى أحد جانبى المعركة ، بين يوسف التركى من ناحية ـ محتال انيق مرفه

ولكنه حاد الذكاء ، حاد القوة ، كأنه سكين طويلة مرهفة السنان خطر دائماً ، ولكنه بارد العصب رابط الجأش ، وقد وجد نفسه صديقا للمناضل السياسى إذ كان يراه ، مثله ، ينتمى إلى الطبقة العليا من طبقات المجرمين ، نِدّاً له وإن كانت جريمته غير مفهومة تماما . أما الجانب الآخر فى المعركة فهو ثور فحل من عتاة البلطجية الذين يفرضون الإتاوات على الناس بالعسف الخشن الصريح ، خارج السجن وداخله ، وتنتظم حوله عصابة من صغار المجرمين يؤدون عنه كل الأعمال القذرة ، فى مقابل امتيازات التفوق والسيطرة التى يتمتعون بها من فتات سطوة زعيمهم .

هذا الزعيم وله اسمه المدوى فى عالم الجريمة : الولد الجزار ـ يعادى جورج آدامز من أول يوم ، لأنه يرى فيه كبرياء الإنسان المناضل ، وكرامته ، ورفضه أن ينصاع لسلطة غاشمة ما ، فى خارج السجن ، أو فى داخله ، سواء كانت سلطة القانون واللوائح التى تتمثل فى الحرس الأفريكاندر البيض ، أو سلطة العنف والإرهاب والقوة العارية الخام التى تتمثل فى عصابة البلطجية سادة السجن الداخليين ، والوالد الجزار يعقد حلفا ضمنيا مع الحرس ضد هذا المتمرد الذى يأتى إلى السجن بأفكار جديدة ، يصر على انتزاع حقوقه كاملة ، ولا يحنى رأسه ، مهما كان الخطر ومهما كان الثمن ، ومهما كانت النوازع المتضاربة تميل به وتهزه وتمخضه ، فى أعماق دخيلته ، أمام جسامة الخطر وأمام فداحة الثمن .

الصراع على السلطان ، داخل السجن ، فى ظلام العنابر المغلقة يدور حتى النهاية ، وحتى الموت ، تشتبك فيه كل عناصر القصة رغما عنها أو بإرادتها ، وتظل خفاياه سرا مطويا عن سلطات السجن ، وعن معظم أبطال القصة .

فى خلال هذا الإيقاع العنيف تتردد أصداء أخرى راجعة بنا إلى عالم المقاومة خارج السجن ، عالم المناضلين البسطاء الشرفاء الذين يعملون ، يوما بعد يوم ، فى هدوء ، وشجاعة ، وعزم ثابت ، من غير ميلودراما وفى غير صخب ، لايقاظ جذوة الوعى فى جماهير الشعب الأفريقى المقهور ، وتوثيق صفوفه ، عملا يوميا لابد أن ينطوى على عنصر المغامرة مهما بلغ الحذر والتحوط ، فإن العمل ، فى ذاته ، اقتحام للخطر . توقّي الخطر إذا ما تجاوز حدا معينا انقلب إلى قعود تام وتخاذل عن العمل وشلل ، وتقدير هذا الحد المعين من الحذر والتحوط هو نفسه انضواء تحت لواء المعركة بكل ما فيها من العوامل غير المنظورة ، واحتمالات المفاجأة .

فى هذا العالم الخشن الذى يضطرب فيه الرجال ، ويرتطم بعضهم ببعض ، ويصطدمون ويلتحمون فى علاقات حميمة ، منسوجة بعضها ببعض ، من العداوة والمقت والزمالة والتضحية والصداقة ، تتخايل أضواء حانية ، ولكن خافتة ، من عالم المرأة ، والمحبة ، والحنان الأنثوى ، ولكن هذا المسرح الوعر بطبيعته ، ليس مهيئاً للمرأة أن تلعب فيه أى دور رئيسى .

إذن فإن اليكس لاجوما كاتب واقعي صريح الواقعية ، وموضوعه ومزاجه ، وتكوين شخصيته تفرض عليه ، جميعا ، الأسلوب الواقعي ، ولكن عنده ما ينقذه من مجرد السرد الدعائي أو التسجيلي ، حرارة التعاطف الصادق مع الناس ، حتى وهم في آخر مهاوي التردي والسقوط ، وصدق إحساسه بقوة عاصفة تسيّر أقدار الناس ، كأنها القدر القديم ، هي قوة سلطان مجتمع التفرقة العنصرية والاستغلال البشع والقهر الوحشي السافر في جنوب أفريقيا ، وحرارة إيمانه ـ مع ذلك ـ بأن هناك بين الناس أُخوّة ما ، تضرب بجذورها حتى في أرض الحجر ، وأن هناك أمام الناس أملاً ، قوامه ثقة خلقية في العدالة النهائية . ما ينقذه ، بعد ذلك ، من جفاف وابتذال الواقعية السردية هو ما لديه من حس مرهف بالفكاهة والسخرية حتى في أحلك المواقف وأشدها مرارة .

لكن أهم ما يرفع اليكس لاجوما عن مسطّح الواقعية السوقي الشائع هو الدقة الشاعرية ـ إن صح هذا التعبير ـ في أسلوبه وفي رؤياه معا . نقاء لغته الانجليزية لا يساوقه إلا صدق رنة الحوار الذي يدور بين نماذجه وشخصياته ، بلغة الحياة اليومية المصفاة مع ذلك من خلال اختيار بارع موفق دال لا تزيُّد فيه ولا حشو ولا تطويل ، وهو أسلوب في جملته نافذ التعبير يصل مباشرة إلى الهدف ويتقد بحرارة لا يخطئها الحس ولكنه احتدام مكبوح في أغلب الوقت لا ينطلق له جموح إلا إذا كان لذلك مبرر فني صارم وعادل

جـــــــان جرينيـــــــه

مــن اللامبالاة إلى الاختيــار

جـــــــان جرينييـــــــه

مـن اللامبالاة إلى الاختيار

هذه « الدراسة ـ المناقشة » مستخلصة من كتاب چان جرينييه « الجُزُر ، من وحى البحر الأبيض المتوسط » ومبنية عليه . وقد كان جرينييه أستاذا للفلسفة وعلم النفس دعاه طه حسين للتدريس فى جامعة الاسكندرية (١٩٤٢) ورأس قسم الفلسفة بجامعة القاهرة بين ١٩٤٣ ـ و١٩٥٠ . وله كتاب شيق عن ذكرياته فى مصر بعنوان « رسائل من مصر » (١٩٥٠) توفى ١٩٧١. ومن أهم كتبه «الاختيار » ، « أحاديث عن الاستخدام السليم للحرية » ، « ابحاث عن التصوير المعاصر » ، و« روح الطاو » .

من الحقائق الشائعة أن « الطفل هو الذى يصنع الرجل » كما يقولون . والمعروف أيضا أن الطفل أو الصبى تخامره ، منذ السنوات الأولى رغبات أو نزوعات ما ، أو بعبارة أخرى يخامره إحساس ما ، برسالة أو باتجاه سوف تنتهجه حياته . فإذا كنا محقين فى ذلك ، فهل لنا أن نعرف شيئا ما فى هذا المنحى عن بداية إحساس من هذا النوع فى حياة جرينييه ؟ يقول الكاتب :

« توجد فى كل حياة وبخاصة فى فجرها ، لحظة تحسم كل شىء . وهذه اللحظة يصعب أن نعود فنحددها . فهى مدفونة تحت تراكم الدقائق التى مرت عليها ، بالملايين ، وهى الدقائق التى يروع المرءَ خواؤها

وعدمها . هذه اللحظة ليست دائما برقا خاطفا . فمن الممكن أن تدوم طوال فترة الطفولة أو الشباب ، وأن تلون بإشعاعها الخاص ، أكثر السنوات ابتذالاً فى مظهرها . إن اكتشاف الكيان يمكن أن يكون شيئا مطردا وإن بعض الأطفال قد يكونون مدفونين فى أنفسهم إلى حد يبدو أن الفجر لن يشرق عليهم أبدا ، ومع ذلك فإن المرء يدهش كل الدهش إذ يراهم يقومون ، مثل ألعازر من بين الأموات ، يهزون أكفانهم التى لم تكن إلا لفائف الطفولة ، هذا ماحدث لى . إن أولى ذكرياتى هى ذكرى اضطراب واختلاط ذكرى حلم شائع مخلخل يمتد على طول سنوات . لم يكن ثم حاجة بأحد أن يحدثنى عن عبث العالم فقد كنت أحس فى العالم بشىء أكبر ، كنت أحس بخواء العالم وفراغه » .

لم يعرف جرينييه لحظة ممتازة اكتسب فيها كيانه معنى .

هل أحس بلحظة « تحسم كل شىء » كمايقول . إحدى هذه اللحظات التى يستطيع أن ينسب إليها ، فيما بعد ، ماكشف له عنه منها . ولكنه منذ الطفولة عرفت حالات فذة كثيرة لم تكن ، فى أى حالة منها ، ارهاصات ، بل إخطارات ، فى كل حالة منها كان يبدو له فى تلك اللحظات ، وكان ذلك إحساسا شائعا يلوّن سنى طفولته ، أنه يمس شيئا يقع فى خارج الزمن . وقد كانت مهمته الكبيرة يجب أن تنحصر فى أن يتساءل عما تعنيه هذه الاتصالات بالضبط،أن يقيم رابطة بينها ، أى باختصار أن يفعل كما يفعل كل الناس الذين

يريدون أن يدركوا ماذا يحدث فى داخلهم وأن يواجهوه بالعالم ، أى أن يحوِّل مايستبصره إلى نظام ، نظام من المرونة بحيث لايعقم هذا الاستبصار . ولكنه على العكس ترك هذه الأزهار تذوى واحدة بعد الأخرى وراح يجرى من واحدة إلى أخرى فى رحلات لم يكن لها هدف آخر غير مجرد الجرى من زهرة إلى أخرى .

كم كان عمره فى ذلك الحين ؟ يقول جرينييه :

« كم كان عمرى ؟ ست سنوات أو سبع ، فيما أعتقد . كنت مستلقيا فى ظل شجرة « تليو » أتأمل سماءً لاسحاب فيها تقريبا عندما رأيت هذه السماء تهتز وتترنح ويبتلعها الفراغ . كان ذلك أول إحساس لى بالعدم ، وكان إحساسا شديد الحدة لأنه جاء على أثر إحساس بوجودٍ غنىّ وملىء ومنذ ذلك الحين جعلت أبحث لماذا يمكن أن يجىء هذا الإحساس على أثر الإحساس الآخر فى سوء فهم مشترك بين كل أولئك الذين يبحثون بعقولهم بدلا من أن يبحثوا بأجسامهم وأرواحهم ، كنت أفكر أن الأمر يتعلق بمايسميه الفلاسفة « مشكلة الشر » بينما كان الأمر أعمق بكثير وأخطر بكثير . لم يكن ما أمامى نقصا أو إفلاسا ، بل كان فجوة وفراغا . وفى هذه الهوة الفاغرة كان كل شىء كل شىء ، على الإطلاق ، معرضا للسقوط والابتلاع . من ذلك التاريخ بدأ عندى هذا الاجترار الفكرى لافتقار الأشياء إلى الحقيقة » .

منذ ذلك التاريخ ؟

لم يكن يصح له أن يقول : « منذ ذلك التاريخ » فإنه على يقين من أن أحداث حياتنا ـ الأحداث الداخلية على أى حال ـ ليست إلا الكشوف المتعاقبة لأعمق مافينا . ومن ثم فليست للتواريخ كبير أهمية. كان أحد هؤلاء الرجال المقدر عليهم أن يتساءلوا لماذا يعيشون بدلاً من أن يعيشوا بالفعل ، أو المقدر عليهم ، على أى حال ، أن يعيشوا على الهامش .

ألم تكن هناك ظروف أو ملابسات خارجية تؤكد ، أو تبرز ، هذه الأحداث الداخلية التى لايمكن أن نرجعها إلى تاريخ معين ، كمايقول ، إذا أنها ليست إلا كشوفاً لأعمق ماف النفس. لاشك أن للظروف الخارجية دوراً ماف إجراء هذه الكشوف العميقة .

الخصائص الوهمية الخداعة للاشياء قد تأيدت عنده نتيجة لجيرته للبحر ، وتردده الدءوب عليه ، بحرله مده وجزره، متحركاً دائما ، شأن البحر ف بريتانى ، هذا الخضم الذى يسفر ، ف بعض الخلجان ، عن امتداد يشق على العين أن تحيط به . أى فراغ ، أى صخور ووحل ، ومياه ! ومادام كل شىء موضعا للسؤال ، كل يوم فلا شىء يوجد.« كنت أتصورنى ، ف الليل ، على متن قارب ، ما من علامة واحدة على الطريق . ضائعا ضائعا ، بلاعودة ، نهائيا ولم يكن عندى نجوم أهتدى بها » .

ألم تساعد على تكوين مثل هذا الإحساس ايحاءات خارجية ؟ يؤكد الكاتب :

« لم يكن فى هذه الأحلام شيء من المرارة . كنت أرعى هذه الأحلام فى رضا عن النفس وقبول . ولم يكن هذا الإحساس «ألماً أدبيا» فلم أكن قد قرأت شيئا يتعلق بها . كان ذلك ألماً مكنونا فطريا استمتع به.لم يكن للإحساس باللانهايه عندى اسم أطلقه على الإحساس بالعدم . ونتجت عن ذلك لامبالاة كاملة تقريباً ، جمود ملىء بالسكينة والسلام ـ حالة النائم الصاحى . كنت يوما بعد يوم أذرع هذه البرارى الموحشة ، هذه الرمال القاحلة حيث لاينمو شيء أبدا كنت أتقدم محمولا على عباب موجة تتقدم وتنكص ، وتتركنى فى النهاية فى موضعى كطوف مثبت إلى قاع البحر بسلك متين.من الصعب أن ينترع المرء نفسه من هذا الخدر . لا أستطيع القول أننى كنت أحبه ، إنما كنت أتحمله ، دون أن يخلو ذلك من شيء من السرور » .

إلام أفضى ذلك ؟ يكرر جرينييه :

« الام أفضى ذلك ؟ إلى لاشيء ، أى شيء مهما كان لابد أن يفضى إلى شيء ما ولكن ذلك وحده لم يكن له من مخرج . لو أن الموت كان فى نهاية ذلك ، فقد كانت حياتى تشبه الموت إلى حد أننى ماكنت أرى اختلافا ، لولا ذلك الجفول الغريزى الذى للحيوان » .

كيف حدث أنه لم يصبح لامباليا بكل شيء وقد كان له مثل هذا الطبع ؟ يفسر جرينييه :

« كان كل شيء يجرحنى ، لأن كل ماكان يحدث فى خارجى كان يميل إلى أن يشعرنى بافتقاره إلى القيمة بازاء ماكان ـ وحده ـ

يهمنى . من الممكن أن يرفض المرء أن يعطى نفسه للأشياء التى تحيط به ، أن يحبس نفسه فى منطقة محايدة تعزله وتحميه ومعنى ذلك أن المرء يحب نفسه ، وأنه يستطيع أن يكون سعيدا من خلال الأنانية ولكن إذا وضع المرءنفسه فى نفس المستوى من أى شىء ، وإذا أحس المرء خواء العالم فإنه يميل إلى أن ينفر ويشمئز من آلاف الحوادث الصغيرة للحياة التى تأتى فى الطريق . أما عن الجرح فلنغض عنه النظر ، من الممكن أن يحسب المرء حسابه ، ولكن وخزات الابر كل يوم هذا لايطاق . إن الموجود ، إذا رؤى فى عظمه ، فاجع . ولكنه عن كثب هزيل ، خسيس إلى حد السخف . فهو يوحى بأنه يجب الدفاع عن النفس ضده ، يدفع المرء إلى الارتداد إلى مشاعر لم يكن يحب المرء أن يعرفها ، ويحدث أن يبدو لك شىء أفضل من شىء آخر ، وأنه يجب عليك أن تختاربين هذا وذاك ، أن تنزل عن أحدهما ، للأبد ، حتى تمتلك الآخر . فهل لشىء ما قيمة أفضل من شىء آخر ؟

مهما اثرت ان أقول لا ، فإننى مضطر إلى أن أقول «نعم » أليس ذلك معذبا ؟ ومن ثم فإننى أتجاوز ، مرغما ، لحظة اللامبالاة إلى لحظة الاختيار . وأنغمس فى اللعبة ، وأبحث فى العرضى الزائل عن مطلق لايوجد فيه وبدلا من الصمت والتعالى ، أقيم فى نفسى ضجيجا ولجبا » .

إن سؤالنا عن أولى ذكريات طفولته ، هذه الذكريات التى كنا نريد

أن نستخلص منها دلالة ما ، قد أدت بنا إلى عرض رائع (واسمحوا لى بأن أقول ذلك) عرض رائع للتسلسل الوجودى من اللامبالاة ، إلى الاختيار . وهذان المفهومان ، كما نعرف ، لهما مكانة كبيرة فى سياق الاتجاه الذى اصطلحنا على أن نعرفه باسم الوجودية . لاشك أن هذا العرض الذى قرأناه الآن يمتاز بمسحة شخصية حارة ، ومن ثم فإن له قيمته الذاتية كوثيقة انسانية صادقة إذا سمحتم لى بأن أقول ذلك مرة أخرى . وأنا أعرف أن مفهوم الاختيار وثيق الارتباط بمفهوم خاص للحرية ، وقد يتاح لى أن أسال عن ذلك فيما بعد .

يهمنا الآن أن يوضح ، هو ، بأسلوب أقرب وأيسر ، فكرة الاختيار . يقرر جرينييه :

« من القسوة بمكان أن أضطر إلى الاختيار ، مثلا ، بين صنفين من أقلام الحبر ! أفضلهما ليس بالضرورة أغلاهما ثمنا . وأقلهما جودة قد يكون مفيدا جدا لأنه مختلف عن الآخر . ليس هناك إذن أجود وأقل جودة ، هناك ماهو صالح فى لحظة معينة ومايصلح فى لحظة أخرى . فالكمال ، كما نعرف ، ليس من هذا العالم . ولكن ما أن يدخل المرء هذا العالم ، ما أن يقبل المرء أن يكون من شخوص هذا العالم حتى يغويه شيطان هو انفذ الشياطين جميعا مدخلا ، ذلك الشيطان الذى يهمس فى أذنك ، مادمت تعيش فلم لاتعيش ؟ لم لاتحصل على الأفضل من كل شىء ؟ ومن ثم تبدأ الجرى ،

والرحلات . ولكن ماأجمل اللحظات التى تقترب ، تقترب فقط ، الرغبة فيها من الاشباع » .

فهل نجد فى ذلك إذن فهما لماعرف عنه من حب الرحلة ، والتنقل سواء فى المكان بالسفر الدائم ، أوفى الزمان ، بالتنقيب الدائم فى طوايا التاريخ ؟

يحدد جرينييه :

«ليس غريبا أن تفضى جاذبية الفراغ إلى السفر ، وأن يثب المرء من شىء إلى آخر ، الخوف والاجتذاب يمتزجان ـ يتقدم المرء ويهرب فى الوقت نفسه ـ أما البقاء فى مكان واحد فمستحيل ، ومع ذلك فإن يوماً يأتى حيث تجد هذه الحركة الدائمة ثوابها : إن التأمل الأخرس لمشهد طبيعى يكفى لأن يسد فم الرغبة ، ويحل الملء محل الفراغ ، وعندما أنظر إلى ما مضى من حياتى يبدو لى أنها لم تكن إلا جهدا للوصول إلى هذه اللحظات القدسية . فهل كنت قد تحددت فى هذا الاتجاه ، بذكرى تلك السماء الصافية التى عشت فيها طويلا فى طفولتى ، مستلقيا على ظهرى ، أنظر إليها من خلال الأغصان حيث رأيتها يوماً ، تنمحى ؟ » .

مع ذلك فإن السؤال مازال يدور بالأذهان ، ما الذى يدعو رجلاً فى مثل حبه للآداب ، والفلسفة ، وفقهه فيها ، ما الذى يدعوه إلى السفر ؟ يتساءل الكاتب :

« إن المرء يسأل لماذا يسافر ؟ .. يمكن للسفر أن يكون عند

النفوس التى تعوزها القوة المتكاملة دائما ، هو الحافز الضرورى لإيقاظ مشاعر تظل مُغفية فى الحياة اليومية . فيسافر المرء إذن لكى يجمع فى شهر ، أو فى سنة ، بضع أحاسيس نادرة ، أقصد بذلك تلك الأحاسيس التى تثير عندك هذه الأغنية الداخلية التى بدونها لا تكون ثم قيمة لما حَسَّه المرء .

إن المرء قد يقضى أياماً ، فى برشلونة ، فى زيارة الكنائس والحدائق ، والمعارض ، ومع ذلك لا يبقى له من كل ذلك إلا عبق الأزهار الباذخة فى « أمبالا سان خوزيه » فهل كان ذلك يساوى متاعب الانتقال ومشقة السفر ؟ نعم ، بالتأكيد . إذن فمن الممكن أن يسافر المرء ، لا لكى يهرب من نفسه ، فهذا شىء مستحيل ، ولكن لكى يجد نفسه . وعندئذ يصبح السفر وسيلة ، كما يستخدم الجيزويت التمارين البدنية ، وكما يستخدم البوذيون الأفيون، وكما يستخدم المصورون الخمر . فما أن يستخدم المرء الوسيلة ويلمس الغاية ، حتى يدفع بقدمه السلم الذى أفاد منه فى الصعود . فمن الحق إذن أنه فى هذه الوحدة الهائلة الشاسعة التى لابد أن يذرعها المرء من مولده حتى مماته ، توجد بضع أماكن أو بضع لحظات ممتازة حيث يؤثر علينا مرأى بلد ، كما تؤثر أداة موسيقية عادية مبتذلة على موسيقىٍّ عظيم فتفصح له عن ذات نفسه » .

تصوير حى وحار للحافز الذى يدعو المرء إلى الرحلة والسفر ، ولكننا نحب أن نعود إلى هذه الصورة الرائعة التى بدأ جرينيه فى

تخطيطها لنا عند ما كان يتلمس فى طفولته وصباه هذه الإحساسات الوجودية العميقة التى كان لها أكبر الأثر أولا فى بحثه الواسع فى بطون الكتب ، أى فى الزمان والتاريخ ، إذا شئت ، ثم فى بحثه العريض فى الرحلات والسفر ، أى فى المكان..:

« نعم ، ولكن قبل أن أعود إلى هذه الصورة ، أحب أن أقول الآن إن الناس ، يتحدثون إلى ، وأنا أتحدث إلى نفسى ، عن مستقبل الحياة التى يجب أن أبنيها ، عن الأعمال التى يجب أن أخلقها ، عن هدف وغاية ، فى نهاية الأمر .. ولكن هذه كلها لا تصل إلى ما هو عميق فى داخلى ... إن هدفى وغايتى لا تتوقف على الزمان .. ومع ذلك فإننى لم أستطع أن أصل إلا فى أكثر الظروف اتضاعا ، وبتأثير كامل من النعمة والبركة .. وعلى ذلك النحو فإننى فى ذات يوم صعدت سيراً على الأقدام ، مع أحد أصدقائى ، حتى وصلت إلى « راڤيللو » التى تشرف على البحر الأبيض المتوسط ، بقصورها التى تعود إلى النورمانديين والبيزنطيين . عرفت عندئذ ، دون أن أكون على أدنى استعداد ، احساساً بالملء والوفرة ، كانت روحى عندئذ قد ضاعت فى قلب هذه الشفافية ، وهذه المقاومة فى الوقت نفسه . ثم تعود روحى فتجد نفسها كاملة مليئة . كان يبدو لى أمام هذا المشهد الذى تضل فيه كل العقول أننى أشهد مولداً ، هو مولدى .. كائن آخر ؟ ولماذا آخر ؟ كان يبدو لى أننى أب [1] عندئذ فقط ، فى أن أوجد .. عندئذ كنت أعود بذاكرتى إلى طفولتى فى بريتانى ، هناك حيث ، قضيت نحو

اثنتى عشرة سنة أنام حياتى ، فى سريرى،أو أتمشى فى غرفتى التى كان موقعها المرتفع ، غاية الأرتفاع ، يعزلها تماما عن بقية البيت . غرفة تحت السقف ، مبنية كأنها زنزانة ، أو مقصورة فى سفينة حيث كنت أعتقد أننى فى جزيرة مهجورة . كنت أرى حوالى ستائر وسجاجيد ومرايا ، لكن ليس هناك إلا فتحة واحدة هى نافذة ضيقة عالية . على هذا النحو كنت أقضى ساعات ، وأياماً ، وشهوراً ، فى القراءة والكتابة ، والحلم . لم أكن أستطيع أن أرى ، من سريرى أو من مائدتى ، إلا عرض السماء وقمم الأشجار الكبيرة فى الحدائق المجاورة . كان يحيط بى صمت يضاف إلى صمت البيت ، صمت الحدائق وصمت البلدة الصغيرة . كنت أختنق تحت هذه الطبقة من حشو الصمت ، وكنت أشتهى أن أنتزعه عنى . ومع ذلك فقد كان عندى الوقت كله . الوقت الذى سوف يتبع موتى ، والوقت الذى سبق مولدى . هذه الساعات ، ساعات الوحدة والملاءة والوفرة علمتنى أنه ما من شىء أنتظره .. وما من شىء أخسره .. »

أحسسنا منذ قليل ، عندما كان يتكلم عن تجربته الفذة الفريدة فى رافيللو فى البحر الأبيض المتوسط ، أن هناك نوعا من التناقض المكمل لبعضه البعض إذا صح هذا القول بين نشأته ، أمام المحيط ، على الساحل الغربى لأوروبا ، فى بريتانى ، وبين هذا التحرر الداخلى العجيب الذى لمسناه عنده فى حديثه عن سواحل البحر الأبيض المشرقة الساطعة بالنور .

« ومع ذلك فإننى عندما أعود إلى بلادى فإن شيئا ما فى داخلى ، يتراخى ويفقد توتره والقلق الداخلى فى ينتهى . كما لو يضع المرء يداً حازمة قوية وحانية ، على جرح كان قد بدأ يرم ويبرأ ، إنه إحساس بالطراوة والنضارة . ومع ذلك فإننى لا أستطيع أن أعيش فى بلاد تختلف كثيراً عن هذه البلاد . إن الجبل يشعرنى بالقهر والكبت . أحس أنه يسحقنى بهذه القمم العالية التى تحيط بى والتى لا يمكن أن توجد فيها قمة هى أحر القمم .

ولكن البحر .. ؟

« إن البحر الذى قضيت طفولتى على شاطئه ليس هو ذلك البحر الذى تحيط به آفاق محددة ، كالبحر الأبيض المتوسط . ولكنه المحيط الذى لا يقين فيه . كنت أترك البلدة فى الصباح الباكر جدا ، وبعد ساعة إلا ربع أصل إلى الشاطئ . وكان البحر ينحسر عنه بضع كيلو مترات ، ويترك هذه المساحات الشاسعة من الطين والوحل التى يتكون منها الخليج ، وكان المرء يراه يلمع فى الأفق ، مختلطاً بالسماء . وبعد مرور بضع ساعات تعود زمجرة البحر فتسمع من جديد ، وتنتفخ موجته ، وتهتز ، وتتموج ، وتنبسط كأنها مروحة ، وبعد أقل من ساعة يغرق كل شئ أمامى » .

فماذا كان شعوره بإزاء هذا البحر المتقلب الذى لا ثبات له ؟

« كنت أظل ممددا على الحصى ، بين الصخور ، لا أستطيع حتى أن أقرأ ، فإلى ذلك الحد كانت تذبذبات السماء مؤلمة ، السماء التى

كانت السحب فيها تضع ستاراً أمام الشمس .. وكنت أترك نفسى ليتغلغل إلى داخلى شعور .. شعور بماذا ؟ هذا ما يصعب التعبير عنه .. سأحاول أن أصور لك هذا الشعور .. هناك تماثيل من البرونز أقامت طويلا فى البحر .. نرى منها تماثيل فى غاية الجمال ، فى متحف باردو ، فى تونس ، آتية من سفينة اغريقية غارقة . وقد تحلل جزء من أجسام هذه التماثيل ، وما بقى منها يحسه المرء مثقوبا بالحُفر والنقر ، كأنها من الجدرى . ويتأتى عن ذلك أحيانا تعبير يهز القلب حقا : مثل هذا الجمال السامى المحفور بالثقوب . ذلك أن التماثيل التى نجدها تحت التراب ، نجدها مشوهة ، أما هذه التماثيل فهى مفككة .. تصور إذن روحاً على مثال هذه الأجسام ، فى تلك التماثيل روح نخر فيها شىء ما وتغلغل فى تجاويفها .. روح لا تستطيع الخلق ، ولا تستطيع إلا أن تتحمل . إن الكائن المتسق المتناسق ينبع قانونه الخاص به . ويزدهر بلا جهد . تنبثق بذرة ما من الحقيقة ، بعد أن يتحلل . ولكن ماذا يمكن أن ننتظر من اسفنجة مليئة بالثقوب ، لا تستمد كيانها نفسه إلا من بيئتها ؟ أية حقيقة يمكن أن تعبر عنها ، ماذا يبقى منها ؟ لن يبقى منها حتى هيكل عظمى . ربما لم تكن مثل هذه الروح إلا موضعاً للقاء ، ونقطة تقاطع ؟ » .

هذا ضوء فى غاية القسوة ، ولكننا لابد أن نسلم بهذه الشجاعة فى مواجهة ما يراه هذا الكاتب حقا تحت هذا الضوء ..

« لقد ولدت فى وسط اللامبالاة ، وأنا أحملها فى داخلى .. عندما

أقترب من مدينة فإننى لا اقترب إلا من سراب لايلبث أن يتبدد . وإذا ما ألقى بى فى عرض البحر فإننى لا أعرف ميناء ، بل أضطر إلى اختراعه اختراعا . ولذلك فإن الميتافيزيقا الهندوكية تروق لى ، لأنها تشبه محيطا بلا شواطىء . ففى أكثر الأشياء دلالة ، تختلط كل الأشياء وتتشرب فى وحدة لايستطيع المرء أن يحددها إلا سلبا . ونفس هذه الحركة كانت تجتذبنى نحو نوع من الفوضوية أو على الأصح ، نوع من الفردية المطلقة تجعل كل الإطارات الاجتماعية تافهة وغير مجدية.من الفرد إلى الكل ، من الذرة إلى الإله لم أكن أستطيع أن أومن بأى شكل متوسط بينهما ، ولا بمجرد تخطيط لحل وسط » .

فهل نستطيع إذن أن نفسر الإنسان بأصوله ، أن نعيد بناء تركيبه الداخلى وفقا للظروف الخارجية التى ولد ونشأ فيها ؟ إنما نسأل هذا السؤال لأنه يبدو لنا كنغمة تتردد فى خلال حديثه كله ، ومن الواضح مع ذلك أننا ندرك فكره فى أن للإنسان كيانا داخلياً ما،لاصلة له بالأحداث الخارجية ، كما جاء فى سياق حديثه منذ قليل .. ولكن هذه الايحاءات القوية التى تبتعثها لوحته المؤثرة عن نشأته أمام البحر ، فى بريتانى ، لابد أن تعيد أمامنا ضرورة وضع السؤال : هل يمكن أن نفسر الإنسان بأصوله ؟ أو هل يمكن أن نعزو ، فى حالة جرينييه ، هذا المزاج الخاص إلى نشأته وتأثره بظروف الحياة فى بريتانى ؟

« إذا أردنا أن نفسر الإنسان بأصوله ، ألا نقول إن بريتانى تعطى

درسا فى الخشونة والجفاء والعناد ووعورة الطبع ؟ بصخورها ، وبحرها الوحشى ؟ ولكنى أرى فيها أيضا ، بسهولها الضائعة الموحشة ، وضبابها المتلبث الرازح ، بكل ما فيها مما لاشكل له وما لا حدود له ، أرى فيها البلاد التى أوحت إلى شاتوبريان بأحلامه الضبابية ، وإلى رينان بتذبذباته العقلية ، أرى فيها توازنا حرجا قلقا فى العقل ، وعاطفة بلاخطوط تحددها . أين إذن نجد النقطة الثابتة ؟

أين نرمى بالهلب ونرسى المركب ؟ متى يجب القول . إننى أقف هنا ، لا هناك ، هذا يروقنى لاذاك ؟ »

هنا نعود مرة أخرى إلى فكرة الاختيار .. ويخيل إلى أن فكرة الاختيار عنده تقوم أساسا على التحرر من كل قيد خارجى ، سواء كانت تمليه القوانين الطبيعية أو الخلقية إن صح القول ، إنها فكرة تعتمد على حرية كاملة لاتنبع إلا من الداخل . يقول جرينييه :

« إن كل شىء يروقنى ، ولاشىء يستوقفنى ، مثل بحّار يطوف بالعالم ، من ميناء إلى ميناء ، دائما مخيب الأمل ، ودائما راغبا فى الوصول إلى المرفأ التالى . كنت فيما مضى أريد أن آخذ حياتى كرجل مأخذ الجد : مهنتى ، بيئتى ، التزاماتى ، أو مايسمى بالتزاماتى « الطبيعية » ، علاقاتى .. إلى أخر ذلك .. لكننى لم أوفق فى ذلك .. لست أستطيع أن أحتمل طويلا على عاتقى هذا المظهر الجدى الرصين ، هذا المعطف الفادح الثقل ، الضرورى مع ذلك لكل من يريد أن يصل إلى شىء ، أى شىء فى المجتمع » .

أليس فى ذلك كله ظل ثقيل من التشاؤم والتسليم بالعجز ؟ ألا نجد أن ذلك لا يتسق فى شىء مع فكرة «الاختيار» ..؟ إن المرء إذ يستمع إلى هذا الكاتب لايملك ألا آن يحس بهذه النبرة الثقيلة . ولكن جان جرينييه لايتوقف عندها .

تغيير العالم بالشعر

جان جرينيه أستاذ الفلسفة ورائد الوجودية الذى علم البير كامى

وشاركه فى النشوة بضوء البحر الأبيض المتوسط ، ودرس الفلسفة الإسلامية والتصوف الشرقى ، يمضى هذا الكاتب فى رؤياه للعالم وللمصير فيقول :

« الإنسان ، مهما قيل ، وفى نهاية الأمر ، هو سيد مصيره .. وهو يستطيع دائما أن يفعل شيئا ، مما أعطى له . قرأت على أحد شواهد القبور القديمة فى إيطاليا هذه العبارة « هنا مكان وطنك » ، وعندما يفكر المرء أن حياتنا نهب لمحض الصدف البحتة ، من خلال الرحلات ، والأمراض ، واللقاءات ، وأننا مُلقىً بنا ، من قارب إلى آخر دون أن نرسو أبدا فى ميناء.وأننا ، علىّ مسافة معينة ، تبدولنا سنوات حياتنا التى انقضت خاوية وغير مجدية إلى حد لايصدق ، وأننا معرضون للموت بعيدا جدا عمن نحبهم دون أن نريد ذلك أو نتوقعه ، ودون أن نحقق مايبدو لنا أنه أهم شىء ، نموت فى مستشفى بعيد ، بين قوم يتكلمون لغة غريبة عنا ، وحدنا ، على نحو غير

مفهوم ، عندما نفكر فى ذلك كله يأخذنا الجزع والروع ، وفى بعض اللحظات قد تبدو لنا هذه النهاية أجمل النهايات جميعا ، أخيرا ، لم يعد هناك دور علينا أن نلعبه .. أخيرا .. رُددنا إلى الأرض ، إلى الماء ، إلى النار وإلى الهواء . فى هذه الراحة الخالدة التى أزعجتها وأخلت بها الحياة الإنسانية . نعم . هذا عظيم .. ولكنه جميل أيضا عند ذلك الذى أثبت ، فى فنه ، أنه استطاع أن يتغلب على أقسى التحديات ، أن يثبت ذلك أيضا فى حياته ، وأن يقدم لمن يأتى بعده كأسا مصقولة الحافة ، ليس فيها شرخ أو شق ، كالخلجان الجُميلة ، أو التماثيل الجميلة ، أو القرارات العظيمة التى يتخذها العقل .. إنها رغبة أخوية رائعة ، أن نخلق فى وسط العالم المهتز الذى لاشكل له ، شيئا ما يمكن أن يسند العالم ، إذ يعطيه تعريفا وتحديدا ، عندما نضمه إلى قلوبنا ، ذلك ما أحسسته أيضا فى وحدة الريف الإيطالى ، بالقرب من روما عندما قرأت الأسماء والعبارات على شواهد القبور ، وعرفت أنها ليست مجرد رغبة طفلية أن نجعل من أنفسنا خالدين .. بل هى محبة عميقة من الإنسان للإنسان ...»

لست أستطيع أن أمنع نفسى من الإحساس بأن ثم ارتباطا عميقا عند جرينييه بين ماهو إنسانى وما هو مشرق ساطع ، بينه وبين الجوانب الإيجابية ، إن صحت لنا هذه التسمية ، أى بينه وبين المواقع المضيئة على شاطىء البحر الأبيض المتوسط ، أو فى بلاده المشمسة . يستقطر الكاتب مرة أخرى عناصره .

« نعم .. إذا كان ثم شيء ينقص العالم الراهن فهو ، بالضبط ، الإحساس بما هو إنسانى . إن العبادة التى أولاها الزمن الماضى اهتماما ساحقا ، عبادة الإله ، والعبودية التى نتجت عن ذلك والتى تحمل ربقتها هذا العدد الكبير من الناس .. العبودية التى وصلت إلى حد عبادة الإله من جانب أولئك الذين تحرروا منها .. يبدو أن النزعة الإنسانية هى القادرة على شفائنا . لست أقصد « العلوم الإنسانية » التى يعلمونها فى المدارس ـ اللغة اليونانبة واللاتينية مع شروح وتعليقات وتفسيرات بمعونة الأجروميات والقواميس ـ هذا لايكفى .

اقصد الاتصال بالحكمة الشعبية التى تعرفها شعوب البحر الأبيض المتوسط ، والتى يمكن أن تجدد الإنسان ، ومهما كانت الثورات السياسية ، والاجتماعية ، آو الدينية ، فإن البحر الأبيض المتوسط أعرق منها ، وفى نفس الوقت أصبى وأكثر شبابا ونضارة منها ، وعلى أى حال ، وحتى فى وسط معمعان الحروب ، كما نحن الآن . فإن مشهد البحر الأبيض المتوسط يمكن أن يساعدنا على أن يرفعنا خارج هذا العالم الذى تمزقه الغيرة ، حتى هذا الإله الذى يتكلم عنه أفلاطون فيقول عنه « إنه خير » .. وما هو خير فإنه بمنجاة عن الغيرة والحسد .. ولذلك فإننى من جانبى لا أستطيع أن أحب إلا البلاد التى يهب فيها النور نفسه مباشرة وفورا دون تحفظ حيث ما تكاد تستضىء المشاهد حتى يبدو أنها تسبح فى كأس من البلور لست أحب ، لم أعد أحب هذه الأيام التى يطلع فيها الصبح باردا

مرتعشا ، حيث تتلبث الطبيعة ، كسلى فى نصف نور ونصف صحوة . ربما كانت هذه الأيام أنسب للعمل ولكنها بالتأكيد عدو للسعادة . البحر الأبيض المتوسط وحده يستطيع أن يهبنا السعادة التى تلبى رغباتنا دون أن تنهك قوانا .. ومع ذلك فالمسألة ليست مسألة بهجة ومرح .. وإنما سعادة عميقة تتأتى عن مواجهة الذات . لا أدرى لماذا يقال إن المشاهد المشمسة مرحة بهيجة . إن الشمس تصنع الفراغ ، ويجد المرء نفسه وجها لوجه أمام نفسه ..» .

يخيل إلينا أننا نستشف من هذا كله ، أن ثم عاطفتين عميقتين بازاء هذه المشاهد المشمسة الوضيئة التى تكشف للمرء عن ذات نفسه .. هاعاطفتان يعرفهما الاتجاه الوجودى كله . وأقصد بذلك أولا ، عاطفة المحبة للحياة من ناحية ، وثانيا ، عاطفة ممضة تنزع بالإنسان نحو معرفة كيانه . وقد كان ألبيركامى ، وهو بلا شك من أبرز تلاميذ جرينيية واحدا ممن أعطوا هذا التقابل بين هاتين العاطفتين تعبيرا من أغنى مايعرفه الأدب والفكر المعاصر . فهل نحن على صواب فى أن نضع أيدينا عنده على مثل هذا التقابل ؟ يرد جرينييه :

« اننا نجد ذلك كله كأوضح مايكون عند الأغريق القدماء ، ألسنا هنا على قمة الصراع بين هاتين الغريزتين اللتين تتنازعاننا : حب الحياة وشهوة المعرفة ؟ إن موضوع رغبتنا لايمكن أن ننظر إليه أبدا وجها لوجه وإلا رأيناه يتبدد ويختفى ، والعالم إذا تأملناه ألا يتغير

ويتحول ترابا : إن الحياة الإنسانية عند الإغريق ليست إلا شعارا لشيء خالد . ما من شيء أكثر سفورا وانفتاحا من وجوه الآلهة وما من شيء أكثر منها انسدادا وانغلاقا . أليست الروح محاطة بالعادات والعقائد والتحفظات الحيية الخجول ؟ إن كل رجل يحمل قناعا . والفنان يغير الأقنعة كما كان الممثل يغير الأقنعة فى الماضى . أليس سر العمل الفنى فى ذلك التراوح والتباين بين القناع والوجه . فى بعض الأحيان يلتصق الواحد منهما بالآخر كما يلتصق الإهاب بالجسد ، أو يحدث أحيانا أن يكون ثم تراوح أكثر حرية يجعل الفم يغنى أو للعينين نظرات أرتميس لداموفون أو بوبولويس لبراكسيتليس ، نظرات ملغوزة تحت قناع ضاحك تحمل الحقيقة أكثر مما تحمل الجمال . إن نظرة الحيوانات وحدها مرآة الطبيعة جميلة : أما فى النظرة الإنسانية فيتقاطع عالمان : كل مظهر سؤال . كل تاريخ سر » .

إن الميتافيزيقيا الهندوكية تروق له لأنها تبدو كمحيط بلا شواطىء لأن الوحدة فيها تشتمل إن صح لى هذا التفسير على الإنسانى واللا إنسانى معا ، لأن المتناقضات تذوب فى نوع من السلب النهائى للتعدد . غريب؟ أن يكون له هذا الإحساس المرهق بما هو إنسانى عند الإغريق وما هو متجاوز للإنسانى فى الشرق . يلاحظ جرينييه ، هنا :

« ما أبعد الشرق عن الإغريق ، الشرق يعلم التواصل مع الكائن العالمى . أما اليونان فتعلم العودة إلى الذات ، الشرق يضحى بنا واليونان تجعلنا نعى ذاتنا ، النحت الهندى جسم متلاحم بالعمارة

لاتكاد الأجسام فيه تبرز عن المعابد والأروقة والأعمدة .. التماثيل هناك براعم متفتقة عن الحجر ، كما أن الاحجار براعم متفتقة عن الطبيعة ، فالصخور والنحوت البارزة والتماثيل والفريسكات كلها كتلة واحدة، حتى التمثال نفسه يتجنب الأشكال المحددة . إن وفرة الخطوط المقوسة والبروزات العنيفة فى الخصور والأرداف والوقفات المتقابلة والتوزان العام فى الجسم كلها تشى بإرادةٍ لاتباع حافز بعيد جدا كأنها موجات يدفعها محيط لاينال منه الوهن ، موجت على استعداد للنكوص ثانية إلى المحيط . إن الصورة التى تقدمها لنا الهند لحياتنا ولروحنا هى صورة لحظة فى جريان الزمن ، صورة نقطة فى رحابة الفراغ الشاسعة . ما من شىء هنا فى الهند ، إلا هو ميتافيزيقى بحت يتعارض تماما مع النظام الإغريقى . الإنسانية هنا تنمحى . الحقائق الإلهية هنا تقتل العاطفة الإنسانية . الهند لاتهدف إلى الرمز عن الحياة كما تفعل اليونان إنها لاتؤله العَرَض الزائل كما تفعل اليونان ، بل الهند لاتحلم إلا بالإفلات من الصيرورة وبالثبات فيما هو غير قابل للتغير ، ولكن اليونان تتضح لنا على أجلى نحو فى صورة « هيرا » التى تتكشف أمام زيوس ، لكنه ينحيها بذراعه حتى يستطيع أن يتأملها إن العقل لاينتصر إلا من خلال سخاء الحياة نفسها » .

هذه لمحة عن رحلاته فى اليونان وفى الهند ولكنى أعتقد أن رحلاته هذه قد بدأت منذ زمن مبكر فى صباحٍ ، عبر الزمان، من خلال قراءاته

الكثيرة ، كما قال لنا ، أثناء نشأته فى بريتانى . يسلم جرينييه :

«كنت أقرأ فى دأب واستماته . أقرأ أى شيء حتى أطرد عنى خوفا بل هلعا يوميا دائما من أن أموت . كنت أقذف بنفسى فى دراسات أعرف أنها بلا جدوى على الاطلاق . يقولون إنه من العزاء أن نؤمن بحياة مستقبلة ولكنى كنت أنظر بعناد إلى هذه الحقيقة الساحقة التى تعمى البصر ، حقيقة الموت . كنت أعود إليها بعقلى دون أن أكف ، كنت أحس نفسى ملتزما بها كما لو كنت أدور فى لولب بلا نهاية ، فى رواق دائرى تام الاستدارة لا أول له ولا آخر . لم أكن أثبت شيئا ولا أنكر شيئا ، كنت أتبع حيطان سجنى ، بلا توقف . وقد استطعت أن أغير رايى منذ ذلك الحين ، ولكن إحساسى .. العميق الغريزى الذى لايُغفَل ظل كما هو ، ومن ثم فقد كنت أقرأ باستماتة حتى أطرد هذا الهلع . كانت المتاحف والمكتبات تجتذبنى . عندما كنت أستنشق هذه النكهة التى لايمكن تحديدها ، نكهة الماضى ، كان يبدو لى أننى أفلت من القوى العمياء الجبارة التى تحيط بى . لم يكن ذلك عن شهوة للمعرفة بقدر ما هو جزع من العدم . ومن ثم فقد كانت لى حياتى الروحية ولكنها بالمقلوب . هذه الحيطان العالية للكتب ، أيه جاذبية فيها أى سور ضد كل تهديد ! ولكننى إذ أخرج منها كنت أعانى من الصداع وأحس قلبى أكثر جفافا ».

يلمس جرينييه فى كلماته الأخيرة موضوعات مثل الخلود ، كما نحس ذلك أيضا بإزاء عبارات مكتوبة على شاهد قبر رومانى ، كما

أنه لمس الإنسانى واللا إنسانى عند اليونان وعند الهنود . نحس إذن أن ثم ارتباطا فى فكره بين فكرة ماهو إنسانى وما لا يحدده الزمن ، وأن الخلود ، بالمعنى المطلق ، أمر أقرب إلى ماهو لا إنسانى . يستطرد هنا فيوضح شيئا من فكره فى هذا الصدد :

« ما من شيء أكثر استحالة من الأمل على ذلك الذى ينزع إلى الحكمة . ما من شيء أكثر استحانة من المثالى على ذلك الذى ينزع إلى الحقيقة . أو فلنقل إن أمله هو الوصول إلى الحكمة وإن المثالى عنده هو معرفة الحقيقة فذلك يُحِل الهرب خارج الزمان محل الانجاز والتحقيق فى داخل الزمان . فهل تيقن لى أن زماننا مضطرب ؟ إن كل الأزمان كانت مضطربة وتتابعُ الثورات والحروب لا نهائى . هل تيقن لى أن الشعر عَرَض زائل ؟ إن ستاندال لم يعد يُعتبر عندنا شيئا على الإطلاق بجملته فى روسيا ولكنه عندنا كل شيء بروايته « راهبة بارم » وقد أضاع شاتوبريان وقته بالنسبة لنا فى سفارته لدى اليابان ولكن تبقى لنا أحلامه عن الريف الرومانى ، فى وقته الذى يزعم أنه ضائع . والفلكى عمر الخيام يمسنا بقصائده أكثر مما يمسنا بكتبه عن الفلك والرياضيات . إن الزمن يقضى على ما هو غير حقيقى . والشعر يغير عالمنا ويغير معناه كما تغير مرآة ساعةً تعكس أرقامها ولكن بالمقلوب . اضغط على الحياة اليومية واعصرها سوف يقطر منها الشعر : أيام بلا بداية ، ليال بلا نهاية .. إن غنائيه الشمس مقترنة بالظل ، لا علينا أن ننظر إلى الأشخاص ، ليس لهم إلا أن يمروا فوق خشبة

المسرح ، لكن حركاتهم وإشاراتهم خالدة . إن الزهرة التى ترميها كارمن ، إلى سان خوزيه ، سوقية مبتذلة . سوف ترميها غداً امرأة أخرى . هذه الحركة هى الشعر وعلى ذلك فإن الشاعر يصل إلى الخلود عن طريق اللحظة العابرة » .

هل يرى فى الشعر ، إذن ، حلا لهذه الأزمة بين الإنسانى والمطلق ، بين الزمان والخلود ؟ يقيم الكاتب صلة بين هذا السؤال وبين بيتين من بودلير :

« ومع ذلك فأنتِ سوف تصبحين مثل هذه النفاية .

أنت ملاكى ، وشهوتى .. » .

وفى تنويعٍ آخر على النغمة نفسها يتدفق جرينييه :

« هذه الحركة المزدوجة ، هذا الموت وهذا البعث ، هذا الأبيض وهذا الأسود ، كما نجد عند جويا مثلاً ـ أهناك ما هو أجمل من ذلك ؟ ولكن هذا الجمال ليس هو ما يمسنى . بل هو إيقاع ، وموسيقى ، لست أدعوه ، بل هو يدعونى ، لست أتبعه بل هو يصاحبنى . ومن ثم فنحن ملك لشىء ما ، وهذا التملك لا يتوقف على السعادة ، إنه يخلقها . هذه النغمة الموسيقية تتغير مع ذبذبات حياتنا ، إن سنوات من مراهقتنا قد تكون موقعة بإيقاعات من فيرلين أو رامبو .

يأتى بعد ذلك دور الكثيرين من شعراء أعرق وأكثر سراً ، وأحيانا تكفى فى هذا الصدد نغمات شعبية . كان أحد أصدقائى يقول لى إن

نغمات معينة قد صنعت حياته كلها . والواقع أننا إذا أمعنا الفكر فإننا لا نطلب من الشعر شيئا مما نسميه بالخصائص الشعرية . إن ما نحتاج إليه ، حاجتنا إلى الخبز والماء ، ما نجوع ونعطش إليه كما نجوع ونعطش إلى جسد ، هو هذه الدفعة الخفيفة التي تقذف بنا نحو السماء المفتوحة وتحررنا من اعترافاتنا » .

أيقصد بذلك الأقتراب من المطلق ؟

يرد جرينييه فوراً :

« هناك طرق متعددة بلا شك للاقتراب من المطلق . أقصر هذه الطرق هو التخلي عن العالم . ومع ذلك فإن المرء قد يجد نفسه ، بعد أن يترك العالم ، وحده أمام باب مسدود . وقد عرف ذلك الصوفيون العظام أنفسهم ، وما من جدوى هنا لأن أذكّر بالشكوك والعذابات التي عاناها تولستوى . أما أن يكون المرء شاعراً فهو أن يسدد مرماه إلى هدف أقل أرتفاعا لأنه الوعي بهشاشتنا ، كما أنه الوعي بخلود ناءٍ أو هو على الأصح الإحساس بالذات ممزقة بين خلود رغباتنا وهشاشة حياتنا ، هو أن نجعل من هذا الاتحاد العرضي الزائل زواج حب . أي صبر يلزم للشاعر حتى يصبح موقعاً لهذا الكشف .. ! إننا نرى الشاعر دائما كورقة ميتة ترتفع في مهب الريح . ولكننا لا نعرف أنه إذا كان الأمر يتعلق بشاعر حقا فإن كل النعمة التي يحصل عليها الشاعر ، قد استحقها وكان جديراً بها » .

ليس التخلى عن العالم إذن هو الطريق الأمثل ؟ يستدرك جرينييه :

« ليس التخلى عن العالم بل تغييره .. كما كان شيلى يقول : إن الشعر يحول الأشياء المألوفة إلى غيرها ، إلى أشياء غير مألوفة .. وإن طبيعة إلهية تتغلغل فى طبيعتنا وتلجها ، ولكن ذلك كالرياح على صفحة البحر ، إن هدوء الصباح يمحو أثر مرورها فلا يكشف لنا عنه إلا الغضون التى حفرها مرور الرياح فى خلال الليل على رمال الشاطىء . أريد أن أصدق شيلى . أريد أن أصدقه بالفعل » .

ولكننا لا نصدقه تماما ؟ يخلص جريبييه من هذا إلى أن يقول :

« مازلت أذكر هذا اليوم فى الصيف عندما كنت قد جمعت أزهاراً من الحقول ما كادت تتفتح بعد يانعةً عبقة بالشذى . كنت أنظر إليها معجبا ، كما أنظر إلى رموز هذا الشعر الذى ينبثق من كل مسام الأرض ، فى كل لحظة ، وأبداً . ثم ها هى ذى قد ذبلت بين أصابعى واحدة واحدة ، وهأنذا قد اضطررت إلى أن أرميها واحدة بعد واحدة .. كنت أفكر فى تلك الوجوه التى تكلم عنها أفلاطون والتى يقارن الشعر بها . وجوه لا جمال فيها إلا جمال النضارة الرقراقة ، ولا تعود تجتذب الأبصار عندما تزول عنها نصاعة الشباب .

وأنا وقد عشت بعدها فقد وجدت نفسى وحدى على الطريق ، خاويا ، عاجزاً عن أن أجمع غيرها إذ كنت أراها تموت بتلك السرعة وعبثاً ما لجأت إلى كل مواردى الداخلية . ما من شىء منها أتانى

ليكملنى . كنت أظن أنه ليس على إلا أن أمد يدى فأجمع أزهاراً جديدة لم تواتنى الشجاعة أن أفعل ذلك . كانت كلها تتشابه منذ تلك اللحظة .

كنت أعتقد أننى قادر دائما على أن أملك كل شيء . فإذا بى لا أمسك شيئا على الإطلاق . كنت أجرى الآن ، عبر هذه المتاهة من الثلوج التى بدا لى أن الكون قد صار إليها،يائسا من أن امسك هذه الوردة بلا أشواك . هذه الوردة التى هى الْمَلاءة الغنائية الكاملة للحظة العابرة » .

فهل الاقتراب الكامل من الإلهى عن طريق الشعر ليس إلا لحظة عابرة ؟

« إن طرائقنا إلى هذا الاقتراب متباينة . لقد تذكرت عندئذ ، عندئذ فقط ، تلك الحديقة الصغيرة فى « أسيز » حيث نعرف أن القديس فرنسيس رمى نفسه ثملا بالتخلى والنزول عن العالم ، رمى بنفسه على أشجار الورد المليئة بالاشواك ، حيث فقدت هذه الأشواك ، على الفور ، كل لذعتها ووخزها وظلت تفقد هذا اللذع والوخز باستمرار . إن الخبرة الدينية ـ محبة الله ومحبة الناس ـ تتكشف على نقيض الخبرة الشاعرية ، كان فرانسيس يريد الشوك ولكنه حصل على الورد ، دائما ابدا .. أما أنا ، فقد ذبلت الأزهار بين أصابعى .. فلماذا كان لابد أن يكون طريقانا مختلفين كل هذا الاختلاف » .

فإذا كان كل شيء يعدل كل شيء آخر ، كما يبدو لنا أننا نستشف من موقف جرينييه من حيث المبدأ وإذا كان لابد من العمل ، بالرغم من ذلك ، أليس من الأفضل إذن أن نضع حياة العمل والتصرف فوق حياة الشعر والتأمل ؟ يفجؤنا جرينييه :

« أحب أن أقول لك على الفور ، إن هذا حق . إن حياة التأمل ليست إلا جموداً واستسلاما لأسهل الحلول . والمرء عندئذ يعتقد أنه يستطيع رفض الاختيار ، لكنه فى الواقع يترك الآخرين يختارون له . فليس هناك من عمل محايد لا أثر له ، وليس هناك أيضا من فكر محايد لا أثر له . ومن ثم يجب الحسم والقطع فى أكثر الوقائع نبضا بالحياة .. ومع ذلك فيروعنى ذلك الأفق الذى ينفتح أمامى ، نتيجة لذلك . أى تبذير فى الرجال وفى الثروات منذ أن قذف هذا القرن الذى نعيش فيه بنفسه فى خضم دوامة العمل ـ العمل العفوى ـ العمل الجماهيرى . ثم أليس من المغرى أن يتم العمل بعنف للقضاء على المشاكل ، لتجنب الإجابة على الأسئلة المحرجة . فإذا كان كل شيء يعدل كل شيء . فلعل أفضل طريقة إذن هى الخلق لا الضرب بلا تورع .. ولكننا نصل هنا إلى السؤال . هل كل شيء يعدل كل شيء حقا ؟ إننى أريد أن أضع مبدأى هذا ، من جديد ، موضع السؤال » .

فهل هو يعتقد أن ذلك خطأ ؟ يواجه جرينييه السؤال على الفور :

« بل لا أطلب فى الحقيقة إلا الندم على هذا الخطأ . إن العمل عن

طريق الطغيان شيء لا أقبله . إنني موقن من أن بيركليس أبعد عن بطرس الأكبر من بعد بلادهما عن بعضهما البعض ، صحيح أنني أوثر أن يكون الفراعنة نموذجاً لنا فى هذا المجال . ولكنني لا أستطيع حقاً أن أقارن النصُب مهما كانت عظمتها بالأكروبول ، ولا أستطيع أن أنسى هذا الهدوء المشرق الساطع فى ريف الأوليمب اليونانى الذى لا صلة له بالصحروات أو بالثلوج . إننى لم أر على ضفاف نهر ألفيه فى اليونان ـ مهد الديمقراطية اليونانية ـ أثراً لهذا الخدر الذى يتميز به عبيد طاغية أو عبيد المطلق ، عبيد رجل أو فكرة » .

ما الذى يتيح لنا إذن أن نتغلب على مشاكل الحياة دون أن نقع فى أسر العبودية ؟ ما الذى يتيح لنا أن نخرج من الفوضى دون أن نقع فى خلية النمل المحكومة بنظام قائم على الطغيان ؟ لا إجابة عند جرينييه إلا :

« الفن ، ربما . إننى إذ أتامل التماثيل الإغريقية الخرساء أراها تبتسم كلها منذ البداية حتى النهاية . كم تروقنى هذه الابتسامة ، إنها نداء حيىّ خجول ، فجر غير مؤكد ، أمل لا يكاد يعترف به ، لا أرى شيئا من هذا الجنون ، جنون العمل . ما من شىء عظيم يتم دون إرادة . هذا أسلم به ولكن سلم معى أيضا أنه ما من شىء له قيمته يتم دون إحساس بالمصير .

أحب هذا الاعتراف الشجاع بهشاشة الحياة ، هذا الإدراك لعقبة تتيح للعقل أن يفهم شيئا يتجاوزه ، وتتيح له أن يحول المصير الذى لا شكل له إلى مصير شخصى . الفن هو الخلق بلا اعتساف

ولا عنف . إنني أعرف حق المعرفة أن ما يتم ينقص ، أن ما يتحد يتفكك . هذا هو حد الفن ، وحد الشعر . أين نجد الاسمنت الذى يكون من القوة بحيث يمسك ما يتساقط بطبيعته ، ترابا ؟ شيء ما ، يصل الإنسان بالمطلق ؟ ما دام تغيير الإنسان تغييراً كاملاً أمراً مستحيلاً ؟ لا أقصد الوحدة بل الاتحاد . أمن الممكن أن يتحد المرء مباشرة بالمطلق الذى لا هو مادة ، ولا هو روح ، والذى لا يمكن حتى أن تقول إنه موجود بالمعنى الذى نستعمل به كلمة موجود . إن بعض الرجال قد عرفوا هذا الاتحاد الذى لا يمكن التعبير عنه . لقد قال أفلوطين : إن الكائن الذى أراه عندئذ ليس أنا ، لأننى نسيت نفسى ، وهو ليس آخر ، لأننى لا أحسه مغايراً لى » . يجب على كل امرىء أن يجد نفسه فى نفسه . ولكن هذه اللحظات التى لا يعرفها إلا الصفوة ، هل هى كافية ؟ لست أعتقد أنهم يستطيعون أن يجعلوا منها حياة متصلة . إن الاتحاد بينهم وبين المطلق نادر ، أندر مما ينبغى . إننا نحتاج إلى وسيط . موضوع حديثى إذن هو هذا الاتحاد الممكن عن طريق وسيط » . والوسيط إذن هو الفن ، هو الشعر ..

« عندئذ تصبح الحياة الإنسانية رصينة بالرغم من أنها عرضية زائلة . ويستطيع الإنسان أن يعمل فى داخل العالم كما لو كان هذا العالم له أهمية وأن يذكر مع ذلك أن لا أهمية له : عمل يتم فى سكينة وسلام دون أن يسقط ثماره من الحساب . لكن ذلك كله يتطلب الصدق والوفاء » .

مارجريت ديرا

أغنية الهند

مارجريت ديرا

أغنية الهند

منذ بضع سنوات وعلى أثر ظهور فيلم « ميوزيكا » لمرجريت ديرا قالت الكاتبة الفرنسية المشهورة صاحبة « هيروشيما حبى » رداً على سؤال : « لماذا تشتغلين بالأفلام ؟ » إنها تريد أن ترى وتسمع ، فى الخارج ، ما كانت قد رأته وسمعته ، بالداخل . وتريد أن تعرف ما إذا كان هذا الذى يدور فى الداخل شيئاً قابلا للتوصيل .

وعن مجلة « النوفيل أوبسرفاتير » ننقل انطباعات نقدية عن عمل سينمائى متميز وهو فيلم مارجريت ديرا « أغنية الهند » ، فهى لا تخلو من مغزى هام للمبدعين . ويبدو أن أعمال مارجريت ديرا ، كلها ، أدبية كانت أم سينمائية ، تتجه إلى أن تتبلور ، وتتلاقى ، فى فيلمها « أغنية الهند » فهنا تنبعث أصداء روايات مثل « نائب القنصل » و « اختطاف لول . ف . ستاين » وأصداء أفلام مثل « امرأة الجانج » . ولا يقتصر الترابط بين هذه الأعمال على الحدوتة أو الشخصية بل تميل إلى أعمق من ذلك بكثير ، إلى موضوع العمل نفسه . وهو موضوع بدا منذ فيلم « هيروشيما حبى » يعنى بالمواجهة بين النسيان والذاكرة ، ولكنها ذاكرة لا تبقى إلا الأنقاض ، والحطام ، والفتات .

إن الخصائص التى تميز بها هذا العمل يمكن تلخيصها فى أنها

خصائص مناطق الظل والغموض ، والأخطاء ، أو عذاب سوء الفهم ، وغياب المعرفة بالوقائع ، وضروب العجز التى ينبغى أن تفسر . ليس الأمر هنا أمر غزل ومداعبات بل هو أساسا تطويع للحياة الداخلية للدراما ، وليس الأمر محاولة لخلق أو اصطناع التوتر والترقب السطحى لمجريات الأحداث ، بل هو أساساً ترجمة الجهد الشاق الذى تبذله الذاكرة ، وتتولد عنه حكاية الفيلم . فإذا كان فى العمل السينمائى هذا الإيقاع المتردد بين الجذب والمد ، فإنه ليس تردد القلب الذى تأخذه ، على العكس ، موجة لا راد لها . إن الهوى المشبوب عند مارجريت ديرا يفتن البطل عندها ، ويسحره ، ويذهله ، حتى الموت أحياناً . أما عثرات القلب فإنها لا تعزى ألا إلى وهن الذاكرة ، ووهن الكيان ، وعقبات المجتمع .

أما التكنيك الفنى فى هذا العمل فإنه لابد أن يعالج هذه الولادة الصعبة للحدوتة من خلال الذكريات . ومن هنا يعهد بهذه المهمة إلى الأصوات . وهى أصوات خارجية عن القصة ، وهى تأتى هنا كوسائل للبحث والتكشف وإماطة الأقنعة . ليست هذه الأصوات أصواتاً عارفة بكل شىء ، ليست أصوات الحكم على الأشياء والتحكم فيها ، كما فعل كوكتو فى فيلمه « أزواج برج ايفل » ، بل هى أصوات تتلمس طريقها إلى الذاكرة ، فى عناء ، وهى لا تلتقى فى طريقها هذا بل تفترق ، وتختلف فيما بينها ، كما تختلف عن أشخاص الفيلم . هى أصوات متكثرة إذن وليست واحدية ، وهى أصوات ، إلى جانب

تباينها ، ليست على ثقة كاملة من شيء . ثم هي بعد ذلك كله أصوات متألمة .

فيلم « أغنية الهند » إذن هو أولاً فيلم الأصوات . ومن هنا تأتى أهمية نوع الأصوات وكيفيتها ، وأهمية ندرة موسيقاها . وبطلة الفيلم دلفين سيريج تأتى فى هذا المجال بما يشبه المعجزة . وإذا كانت الأصوات الخارجية لا تشارك فى الأحداث ، فإن هناك أيضاً أصوات الأشخاص المشاركين فى أحداث الفيلم . وهى تشارك فى حكاية الفيلم ، ولكنها من ناحية أخرى لا تشارك فى الصور التى تتعاقب ، ومن ثم فإنها أصوات خارجية أيضا . قلنا إن هذا الفيلم فيلم الأصوات ، ولكنه أيضا فيلم مطبق الشفتين . هناك ذلك الحاجز أو تلك الفجوة بين الأصوات ، والصور . فيلم مطبق الشفتين على العواطف الحميمة ، خشية من الصراخ ، ربما ، أو تورعا من الأنين والشكاة وخذلان الإرادة ، أو لعلها خشية من جموح الأغنية ، أو كان هذا الفيلم مطبق الشفتين ، فى النهاية ، لمساعدة أولئك المتحدثات ـ صاحبات الأصوات الخارجية ـ فى جهدها الجرىء على التعليق وحكاية الأحداث . على أن الفيلم لا يجد نفسه بهذه الأصوات التى تتحدث وتبين ، بل هو يثرى أيضاً ثراء خارقا بالنغمات غير المستبينة ، بالضحكات التى لا تكاد يكون لها سبب ، بالمقاطع والفقرات بلغة أجنبية ، بالأغنية ، وبالموسيقى .

ولكن هناك ـ فى التكنيك السينمائى ـ إسهام آخر فى هذا الفيلم

فهناك ، موازياً لفيلم الأصوات وقد تحدثنا عنه ، فيلم أخر مندمج ومنصهر فى هذا العمل المتميز لمرجريت ديرا ، هو فيلم الصور الصامتة . هذه صور لا تصور ما تحكى عنه الأصوات ، هى صور كأنها أصداء للأصوات ، ووحى عنها . هناك أشياء تجتذب أبصارنا ، بينما أسماعنا تمضى مع أصوات تذهب فى طريقها لتتكشف وتسقط الأقنعة عن الأحداث . الصور هنا تكتفى فقط بأن تكون علامات هذا الطريق ، وشهوده ، وشخوصه .

وهو بالطبع إخراج ـ أو تجسيد ـ غير واقعى . إن توقف الكاميرا ـ فى مرات كثيرة ـ توقفا كاملا ، وسكونها وثباتها ، وتجمد اللقطات ، كأنما انتفى الزمن وانقطعت الصيرورة ، يؤدى إلى أثر مذهل ، ولكنه ذهول الصدمة التى تتأتى فى ذروة الانفعال ، توقف العاطفة فى قمة عنفها ، على حافة السقوط .

أما الانتقالات ، والتحركات ، فتأتى فى الغالب بطيئة بطء الأحلام ، حتى المروحة تدور بسرعة لاتكاد تحس ، كأنها لا تدور ، ويتحرك الرجال والنساء كأنهم يسيرون فى نومهم ، كأنهم فى قبضة تنويم مغناطيسى ، كأنما يحاصرهم اختناق يشح فيه الهواء ، أو كأنما يسبحون تحت الماء من وراء زجاج ، حوض زجاجى كثيف .

وهو أثر يزيد منه وجود مرآة شاسعة عمودية . شاشة داخل الشاشة ـ ترجمة سينمائية لتكنيك المسرح داخل المسرح ـ مما يعمق من مدى ساحة المشاهد ، ولكنه ليس تعميقا مضطردا مستويا

مستقيما بل هو تعميق فيه التواء ما ، فيه زوايا متعثرة ، منقطعة ، هذه المرآة ليست لعبة تكنيكية فقط ، بل مساهمة إبداعية ، بتقطع ظهور واختفاء الأشخاص دخولهم المشهد وخروجهم منه . إن بطء الحلم الذى يتميز به إيقاع الفيلم يتضاعف بالانعكاس والتكرار . أما تراوح الأضواء وهى فى الغالب ، أضواء مخفضة ، وناعمة ، فإنه بطريقة ما تعبير قادر عن نبض الذكريات ، إن الشخوص فى هذا الإيقاع البطىء ـ كأنهم فى الحلم ـ يعيشون فى سكون . هو سكون ما قبل العاصفة . إنهم ينتظرون اندلاع الإعصار الموسمى . أى ينتظرون اندلاع الدراما .

وعلى ضوء هذه التعليقات يمكن لنا أن نفهم سعى مارجريت ديرا إلى أن ترى وتسمع ـ فى الخارج ـ مايدور فى الداخل . إن القصة ـ بمعناها الدقيق ـ موجودة فى الفيلم ، هناك لقطات الفلاش الخاطفة عام ١٩٣٧ ، الحرب الأسبانية ، النازية ، الحرب اليابانية الصينية ، نائب القنصل الفرنسى فى لاهور ، وفضيحته وسقوطه فى كلكتا ، انتحار زوجة السفير الفرنسى ، وعلى الهامش ، وحول السهرة الباذخة التى تجرى فى سفارة فرنسا ، وقد سعى إليها صفوة المجتمع ، فى هذا الملاذ المغلق الموشى بالذهب ، مازالت هناك الهند ـ عالم كامل فاجع . أغنية الهند ـ اسم الفيلم ـ هى أوجاع الجوع وصرخاته ، هى الرطوبة الخانقة لسحب الأمطار الموسمية الثقيلة التى سوف تتفجر أمطاراً هاطلة جارفة فى نيبال . الشقاء الشاسع العريض

الفادح فى انفساح القارة الهندية كلها ، لا يمكن لأحد أن يألفه ينساه فى النهاية ، وفى داخله تسبح شطحات الهوى وجمحات الجنون وضربات الموت ونفحات رائحة الجذام الوردية . أغنية الهند تجأر بها الشحاذة المجنونة أو تترنم بها ، إيقاعاً عكسياً ، يتردد باستمرار .

ولا تستسلم مارجريت ديرا لغواية البذخ العاطفى الشرقى فى التصوير والديكور ، إنها تكتفى بأن تبتعث لنا الهند ، بالعرق المتفصل على جبهة الخادم الهندى ، تحت عمامته ، فى سفارة فرنسا . أما هذه السفارة فهى موقع تجريدى ، مثالى ، ديكور يوحى بالقرن الثامن عشر . ولكنه المسرح الكامل للسفيرة الزانية اليائسة وللصراع الأليم بين الذاكرة والنسيان .

منذ عدة سنوات قالت مارجريت ديرا إنها لم تذهب إلى السيريالية ، ولكن السيريالية تأتى إليها ، وهى بذلك جد سعيدة ، ولعل فى ذلك فهما لافتتان مارجريت ديرا بالجنون ، فالجنون يغريها ، هى ترى أن الجنون ، فى الوقت الراهن ، هو الاتساع الوحيد المتاح أمام الشخص ، ففى عالم الجنون لا غباء هناك أو ذكاء ولا ازدواجية ولا حس بالإثم ، وهى تعلق أهمية كبرى على ماتسميه بالصوفية العلمانية ، فإنها لا يمكن أن تجد فى « المادية » ظلالاً صوفية ، وهى تجد فى الماركسية فجوة كبيرة ، إذ تتوقف الماركسية على مشارف الحياة الداخلية ، وهو توقف يدعوها إلى تأمل أن يجرى عملها فى هذا البعد الذى يعوز الماركسية ، أو على الأقل ما يعرف باسم الماركسية الأرثوذكسية .

ومارجريت ديرا ترى أن الحب صيرورة مستمرة كالثورة ، ويمكن أن تتخذ هذه الحركة مجراها فى نطاق الرجل والمرأة ، كما يمكن أن تتجاوز هذا النطاق ، وتتعداه ، فى مجرى درامى .

وهى تجد فى الشباب موقعها المفضل ، فهى منحازة بلا قيد ولا شرط إلى الشباب ، وهى ترى فى كبرياء الشباب واجباً حتمياً ، بل واجبهم الوحيد .. إن الأمراء الوحيدين فى هذا العصر هم شباب الثامنة عشرة ، وعليهم ، كما تقول مارجريت ديرا ـ إلى جانب الشيوعيين ، والعرب ، تنصب مرارة البورجوازيين فى الغرب ، ويحيق بهم مكر هؤلاء البورجوازيين ، فليس عند الشباب أدنى ميل للعنصرية ، إنهم أحرار ، و لايحسبون للمستقبل حساباً فى نطاق حريتهم .

الإشارة الواضحة فى هذا التعليق كله هو مدى الارتباط الضرورى بين كل أنواع الإبداع الفنى وبين الموقف الفكرى والثقافى المعمق للفنان ، وذلك على الأخص (ولعلنا ننسى ذلك كثيراً فى غمار اضطراب حياتنا الثقافية) إنما ينطبق على ميدان الإبداع السينمائى ، كما ينطبق على مجالات الإبداع المتشابكة المتداخلة .

إلبير كامي
من العبث إلى الالتزام

البيـــــــــركامـــــــى

من العبث إلى الالتزام

إن « الموقف الإنسانى » فى الوجودية ، هو موقف الإنسان فى العالم . وهو عالم لا إنسانى ، بل معاد للإنسان ، كثيف ، مغلق ، غير مفهوم ، متقلب فى شتى مظاهره . وراسخ مع ذلك ، وبعيد ، لا يمكن الوصول إليه ، ولا النفاذ داخله . تتساءل الوجودية مثلاً : من ذا الذى يزعم أن الإنسان يستطيع أن يصل إلى الأشياء ، أن يعرفها بتلك المعرفة الحميمة التى يعرف بها ذاته ، المعرفة التى ما يفتأ يتوق إليها توقا حارا مستبدا ، تلك المعرفة الوحيدة الحق التى يعرف بها إحساسه بنبض دمائه ، وبتحرك أحشائه بالرغبة أو النفور ؟ لا ، يظل العالم أبدا ، غريبا عنه ، كيانا أجنبيا ، ومع ذلك هو مفروض عليه ، هو موجود بازائه ، لا يستطيع أن يعقله ويتمثله ، تمام التعقل وتمام التمثل . ومع ذلك فإن الوجدان الإنسانى يستهدف دائما الوحدة مع العالم ، والوضوح فيه ، والتوازن معه . هناك شوق إنسانى لا غالب له يحكم الوجدان ، ويدفعه أبدا إلى تلمس البساطة والجلاء والألفة ، فى نفسه وفى العالم .

فى مواجهة ذلك ترى الوجودية ، بحق ، أن الإنسان مادام يلتزم الاخلاص الكلى وشجاعة هذا الاخلاص ، فلن يجد فى نفسه وفى

العالم إلا التشتت والتنوع والغموض والتناقض الذى يكاد يسحقه . لن يجد إلا الغرابة المقلقة التى تنكره ، والصمت الصخرى الجامد الرهيب ، يطالعه حتى من رقة السحابة فى صفو السماء المصبحة ، حتى من نعومة اشعاع النجمة التى تلمع من بعيد ، فى سماء الغروب .

هذا إذن ، وما يترتب عليه ، القلق ، اليأس ، النبذ ، التمرد ، الهوى المشبوب المحكوم عليه بالاحباط ، هى عناصر الموقف الإنسانى الوجودى . ومادة الفن الوجودى ، ولكن الوجودية تصدر عن هذا الأصل ، فتتجه إلى تفريعات أخرى فى الموقف الإنسانى من الغير ، من الآخر ، من المجتمع . وعلى هذه التفريعات تبنى الاتجاهات الوجودية فى فهم الحرية ، والالتزام ، والاختيار .

تقوم الوجودية على أن الإنسان وحده هو الذى يوجد ، بالمعنى الحقيقى للوجود ، فليس الوجود تجريدا ، ولا مجرد صفة تلصق بالموجودات ، وليس تعميما فكريا . الوجود هو الحقيقة الحية ، العضوية ، الواعية فى كل حالة على حدة ، متميزة ، متفردة . الوجود هو فعل الوجود . غير منفصل عنه ، هو تاريخه وزمانه ومكانه وتحققه بالتحديد . الوجود هو نفسه كل الأفعال التى يمارسها الكائن الواعى الحى طالما هو موجود . الإنسان وحده هو الذى يوجد إذن ، والإنسان ليس إلا ما يقوم بفعله ، على التحديد ، فى كل لحظة حية ، ليس ثم فرق بين الوجود والفعل .

من هنا يمكن أن نفهم أهمية المادة القصصية عند الوجوديين ، فالقصة هنا ، لأول مرة فى تاريخها ، ترى فى الوجود نفسه وفى الفعل الذى يتحقق به هذا الوجود ، ولا يتحقق الوجود بغيره ، شيئاً واحداً لا انفصال بين أجزائه ، من هنا جاءت حيوية وعمق الأعمال القصصية لكتاب كبار مثل جان بول سارتر ، وسيمون دى بوفوار ، وألبير كامى .

عند الوجوديين لا فرق ، بالتالى ، بين الوجود والتغير ، لأن الوجود هو حرية الاختيار ، حرية الفعل . أما الأشياء فهى كائنة فقط ـ وغير موجودة ـ هى كائنة لأنها مقيدة بحدودها سلفا ، لأنها لا تستطيع أن تختار نفسها ، بعكس الإنسان . بل إن الإنسان لا يوجد إلا إذا مارس فعل الوجود ، أى إذا مارس حريته واختياره وتحمل عبء مسئوليته . أما ذاك الذى يسير فى الطرق المرسومة ، ذاك الذى يتبع الجمهرة دون وعى ودون اختيار ، فليس له وجود بالمعنى الحق الصادق ، وأكثر من هذا ، لا يكفى القيام بالاختيار مرة واحدة ، لا يكفى أن نقع على صيغة ثابتة واحدة للوجود ، لا يكفى أن يختار المرء نمطا ما للوجود فيكون شاعرا مثلاً أو رجل أعمال ، صلبا أو لينا ، محبا أو جافيا ، بل لابد أن يتطور الوجود باستمرار ، أن يتغير ، أن يسير . الوجود فى كل لحظة يفرض الحرية على الإنسان فرضا ، والحرية يترتب عليها الاختيار دوما وباستمرار . ومن هنا كان الوجود باستمرار تخطيا ، صيرورة ، تغيرا ، استعلاء ، مشروعا

يتحقق ويتجدد ، فى كل لحظة .

من هذا التبصر للوجود ينبثق الموقف الإنسانى فى العالم ، وأمام العالم الإنسانى . لا تسبقه ضرورة ما ، لا تحدده ماهية مسبقة ما ، لا ترشده هواية ما . هو حرية واختيار متجدد . لا يقوم إلا مستندا على ذاته ، ومؤكدا لها . لا يهتم به شىء خارج ذاته ، هذا الوجود الإنسانى هو وحده الذى يوقظ الأشياء من سباتها ، ويبعثها من مواتها ، ويخرجها من جمودها الصلب المحكم ، يلقى عليها بنوره الغريب المؤلم المتحير الذى عليه فى كل لحظة أن يشق طريقا ، ويتخذ قرارا . وفى هذا النور وحده يخلق العالم ، وفى اللحظة نفسها يتفجر القلق . الإنسان موجود لأنه اكتشف وجوده واكتشف العالم فى لحظة معا ، وعليه أن يفعل ، عليه أن يختار ، وليس ثم هاد له فى الاختيار ، ليس ثم عزاء ولا راحة ، السماء صامتة فوقه لا توحى إليه بشىء ، بل تلهمه بالغرابة واللامبالاة ، والكون حوله يكاد أن يهرسه لأنه بعيد وأجنبى وليس فيه أنفاس إنسانية ، لأنه متنوع متشتت متناقض غير مفهوم ، يتحدى كل شوق إنسانى إلى الصفاء والبساطة ، وكل جهد إنسانى نحو الوحدة والألفة والنصوع .

هذا النزوع نحو التوحد مع غرابة الكون كان من أبرز سمات ألبير كامى ، فى قصصه القصيره ، ورواياته وعلى رغم حرارة هذا النزوع وحدته فالعالم عنده غريب ، وإن كان وثنيا ، ساطعا فى ضوئه البعيد اللاإنسانى . والخصائص البارزة عند هذا القصاص الوجودى نابعة

عن التصور الوجودى فى سماته القاطعة : الحساسية الوثنية العابدة لجمال الطبيعة وروعتها تقترن عنده بالوجل من غرابة الإنسان . إن هذه الطبيعة الحسية الغنية تمتزج عنده بالخشية من الموت ، والقلق بل المضض أمام احتمال الفناء ، بل أمام تأكيد الفناء . إن الشوق إلى الفهم والوضوح يزدوج عنده بالتمرد على العالم المضطرب المتلاطم الذى لا نظام فيه .

هنا إذن أصول الموقف العبثى الذى اصطلحنا على تسميته عندنا باللامعقول : انعدام المعنى فى العالم ، استحالة الوصول إلى فهم . ولكن ألبير كامى استطاع بقوة فنه وغنى حسيته وحساسيته أن ينتقل ، فى الواقع ، من الموقف العبثى العدمى الذى يترتب على الموقف الوجودى إلى موقف آخر يحتوى العبثية ويتمثلها ولكنه لا يقتصر عليها ، بل يتجاوزها إلى تبجيل الحياة ، والتزام الإنسان أمام الآخرين .

إن كامى لا يستسلم للموقف العبثى ولا يخضع له ، وهو يرى أن هناك فعلا واحدا مجديا : هو الفعل الذى يربط الإنسان بالأرض ، بالجسد ، الذى هو اليقين الوحيد . إنه يقول : « إن الإنسان هو غاية الإنسان ، وهناك السماء ، والمستضعفون من الناس ولست أريد أن أخون أيهما ، أبدا ، وليس ثم إلا ترف واحد هو ترف العلاقات الإنسانية . فكيف لا نفهم أنه فى هذا العالم الهش المفتوح ليس إنسانيا إلا ما يتخذ معنى محرقا ؟ الوجوه المشدودة والأخوات المهددة ، والصداقات القوية الحيية بين الرجال . هذه هى الثروات

الحقيقية لأنها الثروات الفانية » . « إن خليقتى ليست فضيلة ، بل هى وفاء غريزى لضوء ولدت فيه ، ضوء تعلم فيه الناس منذ القدم أن يسدوا التحية للحياة ، حتى فى الألم ، حتى فى اليأس » .

هذا القصاص الوجودى العظيم استطاع أن يحدد التزامه أمام الطبيعة والكون ، وأمام الناس ، التزام القوة النابعة من اليأس ، التزام حنون صاف مستنير يختلط فيه الخوف بالشجاعة . وهو يرى السلام فى الهوى المشبوب ، فى العمل ، فى الخلق الصامت ، رغم ضجيج القهر ، والقوة ، والآلات التى قتلته هو نفسه فى النهاية ، فى حادث سيارة ، لا معنى له ، متوحش وعبثى ، وهو يرفع الفنان ، والخالق ، إلى أعلى من مصاف الفاتحين وأصحاب السلطان ، وفى قصصه القصيرة الجميلة التى تضمها كتب مثل «المنفى والمملكة» نجد المصداق الفنى لموقفه عندما يقول :

« ذلك الهوى الذى هو خليط من الزهد والمتعة ، رنين مشترك بين الإنسان والأرض ، يتحدد به الإنسان كما تتحدد الأرض ، فى منتصف الطريق بين البؤس والحب .. إن هذا العالم يلغينى ، ينكرنى دون غضب ، وفى هذا المساء كنت أسير نحو حكمة تغلبت فيها على كل شيء . لا إن الدموع لم تصعد إلى عينى ، لو أن تنهدات الشعر الكبيرة التى تملؤنى لم تنسنى حقيقة هذا العالم . ففى هذه السماء التى تختلط بالدموع وبالشمس تعلمت أن أقبل الأرض ، وأن أحترق فى اللهيب المظلم لأعيادها » .

وفى ٤ يناير ١٩٦٠ روع العالم بوفاة ألبير كامى ، فى حادث اصطدام سيارة كان يقودها ميشيل جاليمار .. بالقرب من Petit Vill eblevn بيتى فيل بليفان ، كان ألبير كامى عندئذ فى السادسة والأربعين ، وكان قد فاز بجائزة نوبل قبل وفاته بثلاثة أعوام . ولكن الشيء الذى روع العالم فى ذلك ، لم يكن فى سنه المبكرة نسبيا ، ولا فظاعة ميتته ، ولا ضربة القدر المباغتة ، بقدر إحساس معاصريه بأنه لم يكن قد قال كل شيء عنده بعد .

كان ألبير كامى ينتمى إلى ذلك الطراز من الكتاب المتجددين أبدا ، أولئك الذين يدفعهم نوع من الاخلاص المطلق للبحث المستمر ، كان دائما مشدوداً بين الموت والحياة ، بين اليأس والأمل ، بين العبث والمعنى ، لا يستنيم إلى أية مهادنة . قال عنه فرانسوا مورياك أنه « كان من هذه الكائنات النبيلة التى لا تستسلم أبدا ، ولا تخضع أبدا » . وعندما فاجأه الموت كان ألبير كامى مازال متمردا ، ولم يقل كلمته الأخيرة . على أن ما قاله فى خلال فترة حياته القصيرة ، كان له فى الواقع رنين الانعكاس الصادق لوعى العصر الذى عاش فيه ، والحس العميق بمشاكل جيله ، فى هذه الحقبة الكثيفة من تاريخ أوروبا ، وكان لهذا الرنين وقع ملح بعيد الأثر . كان ألبير كامى يتكلم عن معاصريه ، وإليهم ، بصوت فيه صحوة العقل المستنير اليقظ المتحفز وفيه التمزق الانفعالى الرومانتيكى أيضاً ، فيه أصداء التراث الوجودى القديم ونبرات الوجودية المعاصرة ، فيه غنى من تمثل

الفلسفة الهيلينية ومن كلاسيكيه المدرسة العقلية الفرنسية الشامخة . هذا الصوت الذى كان يتكلم به ألبير كامى صوت فيه أساسنا هذا التوتر الذى نحسه فى داخلنا ، وفى مجتمعنا العالمى ، والغربى على الأخص . ونحسه أيضاً بيننا وبين الكون الذى نعيش فيه . ولا ننسى فى الواقع أنه إنما يعبر أبلغ تعبير عن أزمة العالم الغربى اليوم .

على أننا سنسمع هذا الصوت مرة أخرى ، سنعرف إجابة عن أسئلة مازالت شاخصة حارة تتطلب جوابا ، وقد استقينا هذه الإجابة من أحاديثه التى نشرت فى مجلة « نوفيل ليترير » وفى مجموعات مقالاته ومن كتبه وبخاصة منها « أسطورة سيزيف » ، و « أعراس » و « الإنسان المتمرد » و « الصيف » ، ولكننا حرصنا مع ذلك على أن نورد الأسئلة والأجوبة ، فى الجانب الأعظم منها ، كما جاءت بالنص ، ولم نتدخل فى سياق الحوار وتنسيقه إلا بأدنى قدر مما يقتضيه ذلك الوضوح الذى طالما كان ينشده ، بمعنى آخر بالطبع ، ألبير كامى .

س : قلت مرة « إن العالم فى حد ذاته غير معقول ، ذلك كل ما يمكن أن يقال » وفى هذه العبارة بؤرة فكرة العبث عندك ، إن صح لنا القول ، وقد ألححت على هذه الفكرة حتى سميت مصور العبث ونبى العبث ..

كامى : ـ مقاطعا ـ ماذا فعلت على أى حال ، إلا أننى تعقلت فكرة

وجدتها فى شوارع العصر الذى أعيش فيه ، أننى غذيت هذه الفكرة ، وأن جانبا منى يغذيها دائما مع كل الجيل الذى أحيا معه . ذلك لا حاجة لتأكيده .

س : نعم . العبث إذن ، كما تقول ، هو مواجهة هذا العالم السخيف اللامعقول الذى لا ينبس بكلمة رد ، والرابطة بينه وبين رغبة الإنسان الغلابة فى الفهم والوضوح ونزعته إلى العقل والوحدة والاتساق .. ولكن ألا ترى أن الفلسفة التى تلح على ما فى العالم من عبث ، تعرضنا للوقوع فى اليأس ؟

كامى : لا يسعنى أن أجيب عن هذا السؤال هنا ، إلا إجابة شخصية ، مع قياس العامل النسبى فيما أقول . إن قبول العبث فى كل ما يحيط بنا هو مرحلة ، هو تجربة ضرورية ، لكنه لا ينبغى أن يكون مأزقا لا مخرج منه . أنه يستثير تمردا قد يكون خصيبا ، وتحليل فكرة التمرد يمكن أن يساعد على اكتشاف أفكار بوسعها أن تعود فتعطى للوجود معنى نسبيا ، وإن كان ذلك المعنى يظل دائماً مهدداً تحف به الأخطار .

س : إن التمرد يتخذ أشكالا خاصة عند كل إنسان فهل من الممكن أن نروضه بأن نعطيه أفكاراً صحيحة عند الجميع ؟

كامى : نعم . ذلك أن ما أثبتته السنوات الأخيرة هو حقيقة واقعة ، وهو التضامن البالغ بين الناس بعضهم بعضا . تضامن فى

الجريمة عند البعض وتضامن فى وثبة المقاومة عند البعض ، الآخر ، بل التضامن بين الضحايا والجلادين .

س : ولكن النزعة الفردية عند الفرنسيين تجعل من الصعب عليهم حقا أن يعيشوا فى هذا التضامن ؟

كامى : ذلك أمر ينبغى إثباته ، ومن جانب آخر ، ففى عالم يبلغ فيه العبث هذا المبلغ الكثيف ، على نحو واضح ، ينبغى الوصول إلى تفاهم أكبر بين الناس بعضهم بعضا ، وإلى صدق أعظم . ينبغى الوصول إلى ذلك أو الهلاك . على أن هناك شروطا ضرورية لذلك . ينبغى للناس أن يكونوا صرحاء فالكذب يغيم على الأشياء ، وأن يكونوا أحراراً فليس هناك تواصل مع العبيد ، كما ينبغى أن يحسوا قدراً من العدالة حولهم .

س : كتبت فى أسطورة سيزيف « أن الرجل الذى لا أمل له ، وهو يعى ذلك ، رجل لا ينتمى إلى المستقبل » ومادمت لا تعتقد فى هرب يعتمد فى جوهره على معتقدات دينية ألا تخشى أن ترى الشباب ينحرفون انحرافاً خطيرا فيعزفون عن العمل ؟

كامى : لو كان المرء اليوم عاجزاً عن الحياة وعن العمل خارج نطاق المعتقدات الدينية ، لأصبح عدد كبيراً جداً من الغربيين مقضياً عليهم بالعقم ، والشباب يعرف ذلك حق المعرفة . وإذ كنت أحس بمثل هذا القدر من التضامن مع الطلبة مثلاً ، فذلك أننا جميعا بنفس الموضع إزاء نفس المشكلة ، وإننى واثق أنهم يريدون ، كما أريد ،

حل هذه المشكلة على النحو الذى تتوفر له الكفاءة وفى خدمة الإنسان .

س : مادمت تعرف الشباب هذه المعرفة فهل كنت أستاذاً ؟

كامى : أبداً .. ولكننى اضطررت لإكمال دراستى إلى أن أمتهن مهنا كثيرة فاشتغلت ميكانيكيا للسيارات ، كما اشتغلت فى الرصد الجوى ، وفى السمسرة البحرية ، وكنت كاتبا فى أحد أقسام البوليس بالجزائر ، وكنت ممثلاً . كنت أعمل بفرقة مسرحية تقوم بالتمثيل خمسة عشر يوما فى الشهر ، على حين أدرس للحصول على الليسانس بقية الشهر . واشتغلت أيضاً بالصحافة ، مما أتاح لى السفر .

س : فهل يمكن أن تقدم لنا فكرة عن تاريخ هذه الأحداث ؟

كامى : لا أذكر فى الواقع شيئاً عن موندوفى البلدة التى ولدت فيها ، فى الجزائر ، فى نوفمبر ١٩١٣ . ولا أذكر بالطبع شيئاً عن والدى ، فقد قتل فى أول معارك «المارن» فى الحرب الأولى . كان والدى من العمال الزراعيين . أول ما أذكره هو حى بلكور فى مدينة الجزائر حيث رحلت أمى بى بعد مقتل والدى . كانت امرأة شجاعة صامتة ، ككل الفقراء ، وفى الجزائر عرفت صورة الفقر ، فى الأزقة الضيقة وعرفت أيضاً نور الصيف ، النور الذى هو صرخة كل الأشخاص الموضوعين فى الدراما القديمة أمام أقدارهم ، الصيف الذى لا يقهر وسط كل شىء ..

وكنت أعيش مع أمى وجدتى العجوز ، وعمة مقعدة خرساء ،

وأخى الأكبر وكنا فقراء حقا ، ولكن الفقر يؤدى إلى الشعور بالوحدة ، وهى وحدة تعطى القدرة على فهم الأشياء . ذلك أن السماء نفسها ، عند درجة معينة من الغنى ، لا تزيد عن كونها ثروة مشاعة من ثروات الطبيعة ، أما من أسفل السلم فالسماء تستعيد كل معانيها . إنها الرحمة بلا ثمن .

س : تبدو فى كتبك كلها مواضيع أساسية . حب الصيف ، وجو البحر الأبيض المتوسط بنوره الخاص ، سواء من حيث الطبيعة أو من حيث المناخ العقلى اليونانى إن صح القول ، ووحدة الإنسان وسط عالم سخيف . وحاجة الإنسان إلى الحب وإلى الفهم ، فهل يمكن أن نرجع شيئاً من ذلك إلى تأثير دراستك ؟

كامى : كان أستاذى فى كلية الآداب بجامعة الجزائر هوجان جرينيه وإليه أعزو معرفتى بالآثار الكلاسيكية اليونانية . وتمتاز جامعة الجزائر عن مثيلاتها فى فرنسا بأنها تشبه الأروقة القديمة سواء من حيث الديكور الطبيعى أو من حيث أسلوب الحياة ، أما جامعات فرنسا فهى أقرب إلى السجون ، وكان أكبر ما يشغلنا ومازال يشغلنى وقتاً طويلاً ، هو الرياضة . وهناك تعلمت دروسى الوحيدة فى الأخلاق . فى الجزائر لم أعرف البؤس ، فقد كنت أملك أروع وسائل الترف والاستمتاع . الشمس والبحر ، ثم عدت إلى فرنسا وافتقدت الشمس والبحر ، فإذا بجميع المتع تبدو أمامى باهتة ، وإذا بى لا أستطيع تحمل البؤس .

س : نعم هذا ما نحسه فى كتاباتك ، وفى مسرحياتك بوجه خاص . إن البحر فى الواقع هو رمز ثابت عندك لنزعة الإنسان نحو الحرية والصفاء ، نجد ذلك عندما تقول مارتا فى مسرحيتك سوء التفاهم « أريد أن أخرج إلى البحر ، حيث الصيف يسحق كل شىء وحيث الأشياء فى نهاية الأمر على حقيقتها » وعندما تسمى البحر فى مسرحية الحصار «وطن الثائرين» وبمناسبة الحديث عن المسرح ، هل لك أن تحدثنا عن خبرتك المسرحية ؟

كامى : قلت لك إننى اشتغلت مع فرقة مسرحية فى الجزائر وكان اسمها فرقة « الجماعة » وقد أخرجت إعداداً مسرحيا لرواية مالرو « زمن الزراية » ثم مسرحية «الثورة فى استورى» وقد حظرتها حكومة الجزائر العامة ، وقد كتبت معظمها ، واستلهمنا فيها ثورة عمال المناجم فى أوفيدو عام ١٩٣٤ وعلى الرغم من الضربة التى ألحقها حظر المسرحية بالفرقة فقد واصلت عملها بتقديم « السفينة تيناسيتى » والأخوة كرامازوف ، و« بروموتيوس » لإسخيلوس وقد ترجمتها للفرقة ، وقد كان معظم أعضائها من الجزائريين . وجاء بعد ذلك عملى فى الصحافة فى الجزائر أولا ، ثم فى باريس ، كما تعرف فى بارى سوار وأخيراً فى «كومبا» كما لا احتاج أن أقول .

س : هل تسمح لى بسؤال شخصى قليلاً ، أيمكن أن نعرف أثر تجربتك مع المرض الصدرى الذى أصبت به ، والذى نرجو أن يون قد انتهت كل آثاره ؟

كامى : أنت تعرف أن هذا شىء لا تزول آثاره تماما ، أبداً . قد علمنى ماذا تستطيع أن تفعل روح تسيطر على الجسم الذى تبعث فيه الحياة .

س : إن الكتابة بعد الاشتغال بمهن مما تزدحم به الحياة اليومية للناس شىء أغلب حدوثا فى أمريكا عنه فى فرنسا ، وروايتك الأولى « الغريب » تذكرنا ببعض أعمال فولكنر وشتاينبك . فهل هذا مجرد التقاء وتوارد عفوى ؟

كامى : لا . ولكن يبدو لى أن التكنيك الروائى الأمريكى ينتهى إلى مأزق لا مخرج منه . وقد أخذت منه فى « الغريب » هذا صحيح . ولكنه كان يلائم موضوعى فى هذه الرواية ، وهو وصف رجل يبدو أن لا وعى عنده ، فيما يظهر .. ولكن تعميم هذه الوسيلة الفنية يفضى بنا إلى عالم لا يوجد فيه إلا الآلية والغرائز ، وفى ذلك افقار كبير يعتد به ، ولذلك ومع تسليمى للرواية الأمريكية بحقها ، فإننى أعطى مائة « همنجواى » مقابل « ستاندال » واحد ، أو « بنجامين كونستان » واحد . وإننى لآسف لتأثير هذا الأدب على كثير من الكتاب الشبان .

س : ومع ذلك فالمعروف عنك أنك كاتب ثورى ؟

كامى : لا أعرف ماذا يقصد بذلك . لو كان تساؤل المرء عن فنه هو أن يكون ثورياً ، فربما كان ذلك صحيحا ولكنى لا أتصور أدبا بدون أسلوب . ولست أعرف غير ثورة واحدة فى الفن ، وهى ثورة قديمة قدم الزمان ، هى التوافق التام الدقيق بين الشكل والمضمون ،

بين اللغة والموضوع . ومن هذه الوجهة لا أحب ، ولا أحب بعمق ، إلا الأدب الكلاسيكى الفرنسى الكبير ، ومع ذلك فإننى أدرج فيه سان أيفريموند وأعمال الماركى دى ساد وأخرج منه أيضاً بعض الأكاديمين قدامى أو محدثين .

س : هذا فيما يتعلق بالثورية فى الأدب ، بوصفه فنا ، ولكنك معروف أيضاً بأنك كاتب ثورى ، مع اطلاق الوصف عامة دون تقييد ؟

كامى : من الواضح أن تسمية المرء لنفسه باسم « الثورى » والقبول بعقوبة الموت مع ذلك ، وقبول تقييد الحرية ، وقبول الحرب ، أمران لا يتفقان ، ولا معنى لهما معا ، والواقع أن تاريخنا كغربيين ، تكتبه قوات البوليس وقوات المال ، لزمن غير محدود بعد ، ضد مصالح الشعوب وضد حقيقة الإنسان ، ولكن ربما كان الأمل مسموحا به ، لهذه الأسباب نفسها . ومادمنا لا نعيش فى عصر ثورى فلنتعلم على الأقل أن نعيش فى عصر المتمردين : أن نعرف كيف نقول لا ، أن يجهد كل منا ، فى مكانه ، أن يخلق القيم الحية التى لا يمكن لأى تجديد أن يستغنى عنها ، أن نحافظ على ماهو جدير بالمحافظة عليه ، وأن نعد لما هو جدير بالحياة ، أن نطرق أبواب السعادة ، حتى يحلو هذا الطعم الرهيب الذى نتذوقه للعدالة ، كل هذه دوافع للتجدد وللأمل .

س : إن المستقبل إذن قاتم معتم حقا ؟

كامى : لماذا ؟ ليس هناك ما يخشى منه ، مادمنا منذ الآن ، قد عرفنا موضعنا من أسوأ الأمور . لم يعد هناك بعد إلا أسباب للأمل ، وللكفاح .

س : مع من ؟

كامى : مع السلام .

س : هل أنت من المدافعين عن السلام ، بلا قيد ولا شرط ؟

كامى : بل ، حتى الآن ، من أصحاب المقاومة دون قيد ولا شرط . المقاومة ضد كل الحماقات التى يقترحونها علينا .

س : فأنت إذن من القائلين لا ، بصفة كاملة ؟

كامى : من القائلين نعم ، بصفة كاملة . هناك بالطبع اناس أعقل يحاولون تسوية أمرهم مع ما هو كائن . وليس لدى شىء ضد ذلك ..

س : وإذن ؟

كامى : وإذن فأنا أؤيد تعدد المواقف . هل يمكن أن نكون حزبا من أولئك الذين ليسوا على يقين من أنهم على صواب ؟ عندئذ يكون هذا هو الحزب الذى انتمى إليه . وعلى أى حال فإننى لا أسب من ليس معى . ذلك هو وجه تفردى الوحيد .

س : أنهم يتهمونك بأنك حالم .

كامى : ويجب أن يوجد الحالمون . وأنا شخصيا أقبل هذا الدور ، فليس لدى أدنى تذوق لمهنة القتلة .

س : سيقال لك أنه يجب أن يوجد القتلة أيضاً ؟

كامى : ولن نعدم المرشحين لهذا الدور . وعلى ذلك يمكن تقسيم العمل .

س : والنتيجة ؟

كامى : يجب أن يحاول الناس أن يحتفظوا فى حياتهم الشخصية ، بنصيب للبهجة والفرح ، ذلك النصيب الذى لا شأن للتاريخ به . وأعتقد أنه يجب أن يوجد نوع من الرجال يعرف كيف يحافظ على الظل الخفيف فى الأشياء ، وأن يظل يقظا فى حرصه على أسلوب الحياة ، وعلى فرصة السعادة ، وعلى الحب والتوازن الصعب الذى سيحتاج إليه أبناء هؤلاء الرجال ، حتى لو تحقق المجتمع الكامل .

س : ألا تعتقد إذن أنه يمكن بناء نظام أخلاقى فى غاية النقاء على فكرة السعادة هذه ؟ هذه الفكرة التى يخلطها البعض الآن بفكرة التساهل وترك الأمور تجرى مجراها ، أو بفكرة اللذة ، أو الحياة الرخية السهلة ؟ ذلك أن السعادة فضيلة عالية بالغة السمو فى الواقع ، ومن الصعب جداً أن يحصل عليها المرء فما أندر الرجل السعيد .

كامى : نعم ، هذا عن السعادة . ولكن ذلك صحيح إذا كان مأخوذا على اطلاقه ، دون استثناء . فالخطأ يأتى دائما عن استثناء ما ، كما يقول باسكال . فإذا قصر المرء بحثه على السعادة وحدها ، انتهى إلى السهولة . وإذا لم يرع المرء إلا الشقاء وحده ، أفضى به الأمر إلى الرضا عن الواقع ، وفى الحالتين اهدار للقيم . كان اليونان

القدماء يعرفون أن هناك نصيبا للظل ، ونصيبا للضوء ، أما اليوم فنحن لا نرى إلا الظل . إن عمل أولئك الذين لا يريدون أن ييأسوا هو أن يذكروا الناس بالضوء ، بالظهيرة ، بالحياة . وعلى أى حال فإن ما يجب النزوع إليه ، والاتجاه صوبه ، ليس هو اكمال الأمر وتحقق الهدف ، وإنما هو التوازن والسيادة الصعبة على القلق .

س : أليس من المسموح به لنا أن نستخلص من أعمالك ، أن العذاب الذى يلقاه الأطفال ، وشد ماهو عقيم ولا جدوى منه ، شد ما هو بشع ولا تبرير له ، يفضى بك إلى اعتبار الكون عملا عظيما ولكنه غير كامل ، وبإزاء هذا العذاب ، وأشباهه ، فإن الموقف الوحيد الجدير بالإنسان هو موقف الدكتور ريبيه فى روايتك « الطاعون » إذ يرفض ، حتى فى العقل لا فى العمل فحسب ، أن يعقد أية هدنة مع الشر الذى يتمثل فى الألم ، ويعبىء كل موارد ذكائه ، وقلبه ، ليطرد العذاب والأوجاع بعيدا عن نطاق الإنسان . أليس هذا جوهر فكرك ؟

كامى : إن العقبة التى لا اجتياز لها ، فيما يبدو لى ، هى فى الواقع مشكلة الشر ، ولكنها أيضاً عقبة حقيقية تقف أمام المذهب الإنسانى التقليدى . إن موت الأطفال يعنى تعسف الكون ، ولكن هناك أيضاً قتل الأطفال ، وهو يعنى تعسف الإنسان ، ونحن محصورون بين هذين النوعين من الاعتساف والجبر . أما موقفى الشخصى ، مهما كان من إمكانية الدفاع عنه ، فهو أنه إذا كان الناس غير أبرياء فإنهم ليسوا آثمين إلا عن جهل .

س : نعم ، ليس فى العالم برىء كلنا نحمل وزر جريمة ما ، ذلك فيما يبدو لى ، أحد مقومات فكرك ، وهو أوضح ما يكون فى مسرحياتك ، حيث تدور ثلاث منها حول جريمة أو جرائم . ففى « سوء التفاهم » تقتل أم أبنها دون أن تعرفه ، وفى « العادلون » يحاول الثوريون أن يقتلوا القيصر ، وفى « كاليجولا » نجد أداة القوة عند الأمبراطور الرومانى هى القتل المستمر ، أما « الحصار » فهى الجريمة العامة الشاملة ، وباء الطاعون الذى يتفشى فى المدينة ويستشرى فى العالم الذى نجده عندك . وروايتك الأولى أيضاً « الغريب » موضوعها جريمة قتل ، ولكن فلنعد إلى فكرة العذاب الذى لا تبرير له ، أى فكرة الشر المتمثل فى الألم . ألا ترى معى أن الموقف المسيحى منه ، إذ يجعل العقل يخضع ، بقبول العذاب ، يعد تسليما وهربا ؟

كامى : بل أننى لأفكر كثيراً قبل أن أقول معك إن الإيمان المسيحى هو تسليم . أيمكن أن نقول هذه الكلمة عن القديس اوغسطين أو عن باسكال ؟ إن الأمانة تقتضينا أن نحكم على عقيدة ما بأعلى القمم التى وصلت إليها ، لا بما ترتب عنها من منتجات فرعية ، ومع ذلك وعلى الرغم من قلة معرفتى بهذه الأمور ، فيخيل إلى أن الإيمان ليس سلاما بقدر ما هو أمل فاجع ينطوى على المأساة .

فإذا فرغنا من ذلك ، فيجب أن أقول إننى لست مسيحيا . لقد ولدت فقيراً ، تحت سماء سعيدة مشرقة فى طبيعة يحس المرء معها

اتساقا وتوافقا ، لا عداوة . فأنا إذن لم أبدأ بالتمزق بل بالوفرة والامتلاء ، وبعد ذلك .. ولكنى أحس فى داخلى أن لى قلبا يونانيا وماذا يوجد فى الروح اليونانية مما لا تستطيع أن تقبله المسيحية ؟ هناك الكثير ولكن هناك شيئاً على وجه الأخص : إن اليونان لم ينكروا الآلهة ، ولكنهم أعطوا لها نصيبا . نعم ، إن هناك السماء ، وهناك المستضعفون من الناس ، ومهما كانت الصعوبات ، فلا أريد أن أخون أيهما ، أبداً .

س : هل ترى أن مجرد الكتابة ، أو الخلق ، بالنسبة للكاتب ، كاف فى حد ذاته لنفى العبث ، وكاف لتعليق هذه الصخرة فى الوسط ، صخرة سيزيف التى تتهيأ لسحق الإنسان ؟ أتعتقد فى وجود فضيلة تتجاوز واقعة الكتابة ، وتسمو عليها ، بالنسبة للكاتب ؟

كامى : إن التمرد الإنسانى يتخذ تعبيرين : هما الخلق والعمل الثورى . فى داخله ، وفى خارجه ، والإنسان فى البداية لا يمكن أن يلتقى إلا بالفوضى وانعدام النظام ، وانعدام الوحدة وله أن يضع من النظام ما تتسع له قدرته ، يدخله على وضع ليس فيه نظام ، ولكن ذلك يجرنا إلى أبعد ما يتاح القول فيه الآن .

س : نعم ، لقد قلت إن « الفنان يميز ، ويفرق ، ويغرد ، يحيا فى مستوى العاطفة ، وفى مستوى الجسد ، وهو يعرف أن الآخر يوجد .. إن الفن يجعل منا مكافحين ، ندافع عن حق كل منا فى العزلة ، حتى لا نعود أبداً منعزلين ، وفى هذا العالم ، عالم الحكم

بالموت على الناس ، يؤدى الفنان شهادته من أجل شيء يرفض الموت فى داخل الإنسان .. وأنت ترى أن السلام فى الحب ، وفى العمل ، وفى الخلق الصامت ولكن ألا ترى أن الأحداث الرهيبة التى نحياها تزيد عندنا من حدة الشعور بالعبث ، وتجعل اختلاط مصائرنا وفوضاها أشد تفاقمنا ؟

كامى : إن الإحساس بالمأساة الذى يسرى فى خلال أدبنا ليس ابن اليوم . فقد كان هذا الحس بالمأساة يسرى فى خلال كل الآداب منذ أن وجد الأدب ، ولكن من الحق أن الموقف التاريخى يكسبه اليوم حدته التى نراها . ذلك أن الموقف التاريخى يفترض اليوم وجود المجتمع العالمى . والأحداث اليوم لا تضع المصائر القومية أو الفردية موضع السؤال ، بل هى تتناول الوضع الإنسانى بأسره . نحن فى عشية يوم الدينونة الأخيرة ، لكنه يوم حساب يحكم الإنسان فيه على نفسه ، وهذا هو السبب فى أن كلا منا منعزل فى أفكاره ، وأن كلا منا أيضاً متهم على نحو ما . ولكن الحقيقة ليست فى الانفصال ، الحقيقة فى الوحدة .

س : إن أفضل كتاب اليوم يتآلفون بالأجماع ، على الدفاع عما يسمونه وما نسميه بحريات الفرد وحقوقه ، ولعلنا ، إذ ندافع عنها هذا الدفاع المجرد المطلق ، أن نكون دون أن ندرى فى الواقع أسرى للأشكال القديمة التى عفا عليها الزمن . هذه الأشكال التى اتخذتها قيم الحريات والحقوق الفردية ، فهناك عصور تاريخية (ولعلنا فى

مقتبل أحد هذه العصور) كانت عظمة الكاتب فيها تتناسب تناسبا طرديا مباشرا مع قوة ولائه للنظام الاجتماعى ، ومع قدرته على تمثيل هذا النظام ، وفضيلة الكاتب ومزيته لا تتناسب مع قدرته على الخلاف ، الخروج عن المتفق عليه وقدرته على تأكيد فرديته ، إلا فى مجتمع أخذ طريقه إلى الانحلال .

كامى : عندما يدافع المرء عن الحرية ، فهو يدافع عنها ، دائما ، دفاعا مجرداً ، حتى تأتى اللحظة التى يجب فيها عليه أن يدفع الثمن ، ولست أحب الخلاف لمجرد الخلاف .

والحرية التى يطالب بها الكتاب تبدو لك مجردة ، ولكن بالقياس إلى ماذا ؟ بالقياس إلى المطالب الاجتماعية ، ولكن هذه المطالب الاجتماعية لم يكن من الممكن أن تكتسب أى مضمون اليوم إذا لم تكن حرية التعبير شيئاً حصلنا عليه خلال القرون الطويلة . إن العدالة تفترض وجود الحقوق ، والحقوق تفترض حرية الدفاع عنها وعلى الإنسان أن يتكلم أولا لكى يستطيع العمل ، ونحن نعرف ما ندافع عنه .

س : أن بعض المجتمعات اليوم ترفض أن تسمح للكاتب أن يستغرقه البحث عما نسميه القيم الفنية وتفرض عليه طرازا معينا من الكتابة هو الطراز الواقعى الاجتماعى الهادف ، وهناك بعض الفنانين والكتاب الفرنسيين اليوم ممن قد انضموا إلى هذه الوجهة فى النظر إلى الفن .

ألا تعتقد أنهم يعرضون الثقافة للخطر إذ أنهم لم يستطيعوا فهم الفضيلة الجوهرية فى العمل الفنى : فضيلة الحرية فى البحث عن القيم الفنية ؟

كامى : تلك مشكلة خاطئة . فليس هناك فن واقعى . وحتى التصوير الفوتغرافى ليس واقعيا . إنه يختار ، والكتاب الذين تتكلم عنهم يستخدمون القيم الفنية بالرغم مما يقولون . وفى اللحظة التى لا يكتب فيها الكاتب من هؤلاء مجرد مقالة أو منشور ، فى هذه اللحظة يصبح فنانا ، ومن المستحيل عليه نتيجة لذلك أن يتفق كل الاتفاق مع أية نظرية سابقة وأية دعاية ولذلك لا يمكن توجيه الأدب بل يمكن القضاء عليه ، فى أسوأ الفروض ، ولذلك فإن الكتاب لا يعرضون الثقافة للخطر ، بل هى الثقافة التى تعرض الكتاب للخطر ، وأقول ذلك دون سخرية ، كما أقوله بإزاء نوع من الصَلَب وبإحساس من التضامن بالرغم منى .

س : فإذا انتقلنا من الكاتب إلى الإنسان بصفة عامة نجد بالفعل أن الأخلاقية التى تدين بها هى أخلاقية قديسين محرومين من الخلود ومن الثواب ، بل محرومين من الحب يستشهدون دون وهم ، دون أمل ، وأن العبث عندك وانعدام المعنى فى العالم لا يؤدى إلى اليأس ولا إلى القعود عن العمل ، وقد كتبت : « إن هذا العالم يلغينى إنه ينكرنى دون غضب وفى المساء الذى يهبط على الريف كنت أسير نحو حكمة تغلبت فيها على كل شىء ، لو أن الدموع لم تصعد إلى

عينى ، لو أن تنهدات الشعر الكبير التى كانت تملؤنى لم تنسنى حقيقة هذا العالم . ففى هذه السماء التى تحتفظ بالدموع وبالشمس تعلمت أن أقبل الأرض وأن احترق فى اللهب المظلم لأعيادها » فهل معنى ذلك أنك لا ترى للوجود معنى إلا فى نطاق الإنسان نفسه ؟

كامى : نعم ، إن الإنسان هو غاية الإنسان فإذا أراد شيئا فعليه أن يجده فى هذه الحياة ، وليس ثم إلا ترف واحد هو ترف العلاقات الإنسانية . فكيف لا نفهم أنه فى هذا العالم الهش المفتوح الذى لا منعة فيه ، ليس إنسانيا إلا ما يتخذ معنى محرقا « الوجوه المشدودة والأخوات المهددة والصداقات الحيية القوية بين الرجال . هذه هى الثروات الحقيقية ، لأنها هى الثروات الفانية .

س : ومع ذلك فمازال عندى إحساس بأن ثم تناقضا بين الإنسان والعالم ، وتناقضا إنسانيا أيضاً ؟

كامى : إننى أؤكد تناقضى الإنسانى ، فى وجه التناقض الأساسى بينه وبين العالم ، وأضع الصفاء الذى للإنسان فى قلب ما ينكر ذلك الصفاء ، وأمجد الإنسان بإزاء كل ما يسحق الإنسان . تجتمع للإنسان حريته وتمرده والهوى الذى يشتعل به ، تجتمع ثلاثتها فى النور ، وفى النظر البعيد الصافى ، فى تكرار بلا حدود . ذلك أننا لا نستسلم للعبث أبداً ، ولا نخضع له . وليس هناك إلا فعل واحد مجد ، هو الفعل الذى يربط الإنسان بالأرض والجسد ـ حتى فى ضعفه ـ هو اليقين الوحيد ، وعلى ذلك فإن المقاومة هى المعسكر

والذى اختارته العظمة ، المقاومة والتضحية التى لا مستقبل لها ، وليس ذلك عن شهوة للهزيمة أو للانكسار . بل لأن الإنسان لا يمكن أن ينتصر على هذه الأرض ، ومع ذلك فليس له إلا هذه الأرض ، والانتصار النهائى هو الانتصار الذى يضمن الخلود ، ولا خلود فى هذا العالم ، ومن هنا يستمر التوتر فى العمل . هذا التوتر فى التعاطف الفعال مع الناس ، على الأرض ، هو وفاء غريزى لضوء ولدت فيه ، ذلك الضوء الجزائرى ، ضوء البحر الأبيض المتوسط الذى تعلم الناس فيه منذ القدم أن يسدوا التحية للحياة حتى فى الألم ، وحتى فى اليأس .

فأنت ترى أن هذا التناقض الذى تحسه يفضى بدوره إلى تأكيد قيمة الإنسان وإلى تأكيد شهوة الحياة والجمال ، إلى الهوى الذى هو خليط من الزهد والمتعة ، ورنين مشترك بين الإنسان والأرض يتحدد به الإنسان كما تتحدد به الأرض ، فى منتصف الطريق ، بين البؤس والحب .

س . ولكن هناك الكراهية أيضاً . فهل ترى من المنطقى أن تقرب بين كلمتى الكراهة والكذب ؟ الكراهة فى حد ذاتها كذب ، وهى تسدل ستار الصمت على جزء كامل من الإنسان . إنها تنكر ما يستحق التعاطف عند أى إنسان ، وهى تكذب إذن ، أساسا ، فيما يتعلق بنظام الأشياء . أما الكذب فهو أرهف مدخلاً . فقد يحدث أحياناً أن يكذب المرء دون كراهة ، لمجرد حب الذات . أما كل من يكره فهو على

العكس يمقت نفسه ، على نحو ما . فليست هناك إذن رابطة منطقية بين الكذب والكراهة ولكن هناك تسلسلا يكاد يكون بيولوجيا من الكراهة إلى الكذب .

س : وفى العالم الذى تعيش فيه الآن ، العالم الذى يقع فريسة للاضطرابات الدولية ألا تأخذ الكراهة لنفسها غالبا قناع الكذب ؟ أو ليس الكذب من خير أسلحة الكراهة وأخبثها ولعله أخطرها ؟

كامى : لا يمكن للكراهة أن تأخذ قناعا آخر ، ولا يمكن لها أن تحرم نفسها من هذا السلاح . لا يستطيع المرء أن يكره دون أن يكذب ، وبالعكس لا يستطيع المرء أن يقول الحق إلا إذا أحل الفهم محل الكراهة ، وتسعة أعشار الصحف ، فى عالم اليوم ، تكذب إلى حد ما ، كثيراً أو قليلاً . ذلك أنها على درجات متباينة ، لسان حال الكراهة والعمى وكلما ازدادت كراهة ازدادت كذبا ، والصحافة العالمية ، إلا باستثناء القليل ، لا تعرف اليوم إلا هذا التسلسل . ومادمت لا أجد غير ذلك فإننى أعطف على هذه الصحف التى تكذب بأقل ما يمكن لأنها لا تحسن الكراهية .

س : هذه وجوه الكراهة فى العالم اليوم . فهل فيها من جديد ، نابعا عن المذاهب أو عن الظروف ؟

كامى : من الواضح أن القرن العشرين لم يخترع الكراهة . لكنه يرعى نوعا خاصا منها يسمى الكراهة الباردة ، نوعا مقترنا بالحساب وبالأعداد الضخمة . إن الفرق بين مذبحة الأطفال الأبرياء التى قضى

بها هيرودت على عهد طفولة المسيح وبين تسوية الحسابات التى نشهدها اليوم فرق فى الدرجة والنطاق . هل تعرف أنه بين عامى ١٩٢٢ ـ ١٩٤٧ قتل أو رحل أو نفى من الأرض ٧٠ مليون أوروبى ، رجالا ونساء وأطفالا ؟ هذه هى ما آلت إليه أرض الإنسانية التى يجب أن نستمر فى تسميتها بأوروبا الخسيسة على الرغم من كل الاحتجاجات .

س : وما أهمية الكذب ؟

كامى : أهميته تأتى من أنه ليس ثم فضيلة تتحالف معه دون أن تهلك ، وامتياز الكذب أنه دائما يغلب من يزعم أنه يستخدمه ليفيد منه ولذلك فإن خدم الله ومحبى الإنسان يخونون الله والإنسان فى اللحظة التى يقبلون فيها الكذب ، لأسباب يظنونها سامية . لا ، ما من عظمة قامت قط على الكذب ، قد يضمن الكذب استمرار الحياة أحياناً لكنهَ لا يرفع أبدا . والارستقراطية الحقة مثلاً لا تتأتى من المبارزة أولا ، بل تقوم أولا على الامتناع عن أى كذب ، والعدالة من ناحيتها لا تتأتى بفتح سجون معينة لاغلاق سجون أخرى ، بل تتأتى أولا من ألا نسمى ما لا يكاد يسد رمق عائلة من العمال باسم الحد الأدنى للمعيشة ، والحرية ليست حرية قول أى شىء ولا مضاعفة صحف الإثارة والفضيحة ، بل تكون الحرية أولا فى ألا تكذب وحيث يستشرى الكذب ، ينذر ذلك ببدء الطغيان أو باستمراره .

س : هل نشهد اليوم نكسة فى حب الحقيقة ؟

كامى : يبدو أن كل الناس فى الظاهر يحبون الإنسانية ، كما يحب المرء البفتيك النصف نيء ، وأن كل الناس يحتفظون بحقيقة ما ، ولكن هذه غاية الانحلال ، والحقيقة تتفشى على جثث أبنائها القتلى .

س : ألا يمكن اتخاذ عيد الميلاد مثلاً فرصة للتفكير فى الحق ؟

كامى : وفيم انتظار عيد الميلاد ؟ والموت والقيامة يحدثان كل يوم . وكل يوم يقع الظلم والتمرد الحق .

س : كتبت فى أسطورة سيزيف . « ليس هناك إلا عمل واحد مجد ، ذلك العمل الذى يعيد عمل الإنسان والأرض . ولن أعيد عمل الإنسان أبدا ، ولكن يجب أن نتصرف كما لو أن ذلك صحيح .. فكيف تطور هذه الفكرة فى نطاق حديثنا هذا عن الكراهة والكذب ؟

كامى : كنت عندئذ أكثر تشاؤما من اليوم ، ومن الحق أننا لن نعيد الإنسان أبداً ، ولكننا لن نحط منه بل بالعكس سوف نرفعه قليلاً بفضل العناد والنضال ضد الجور فى داخلنا وفى الآخرين . إن فجر الحقيقة ليس هو أرض الميعاد . لم يعدنا به أحد ، وليس هناك عقد ، ولكن الحقيقة ينبغى بناؤها وتشييدها شيئاً فشيئاً ، كالحب ، كالذكاء ، ليس هناك فى الواقع ماهو منحة ولا وعد ، ولكن كل شىء ممكن عند من يقبل القيام بالعمل والمخاطرة وهذا هو الرهان الذى يجب أن نفى به اليوم ، فى الوقت الذى نختنق فيه تحت الكذب ، وقد دفع بنا دفعا إلى الحائط ، يجب أن نفى به فى هدوء ولكن دون أن ينتقص منه شىء وسوف تتفتح الأبواب .

س : اسمح لى أن انتقل الآن إلى كتابك « الإنسان المتمرد » فللمرة الأولى بعد الأنسكلوبيديين وبعد شاتوبريان يأتى أحد المثقفين فيكرس كتابا بأكمله للتمرد ـ تلك الأسطورة الخالدة ـ ولكن هذا الكتاب آثار خلافا كبيرا بين الكتاب والنقاد . وهذا الخلاف يثير مرارة فى النفس فنحن مازلنا نذكر تلك الليلة التى عقد فيها اجتماع عام ١٩٤٨ للدفاع عن الفن ، فى قاعة « بليل » وقد كان على المنصة فى تلك الليلة كل المفكرين الذين كان المرء على استعداد لأن يتبعهم . أنت واندريه بريتون ، روسيه وسارتر ، وريتشارد رايت وكل الآخرين ، وقد كان مثل هذا اللقاء يحمل لنا الكثير من العزاء والأمل ، بإزاء بعض القوى التى تبدو لنا عارية عن الأساس الأخلاقى ولكننا نلاحظ أنهم منفصلون اليوم ، بل متنافرون ألا تخشى أن يؤدى هذا التنافر إلى حبس أصدقائك فى عزلة خطيرة ؟ بل إن البلبلة عند البعض منهم قد بلغت مبلغا عظيما ومن المستحيل أن نلزم الصمت إزاء ما يجب أن نعتبره خطرا .

كامى : لست أرى الأشياء على النحو الذى تراه ، بل اعتقد على العكس أن زمن البلبلة قد انقضى وهناك الكثيرون وهم يتزايدون يوما بعد يوم ، ممن يرفضون اختلاط هذا القرن واضطراباته ، الكثيرون الذين يتزايدون يوما بعد يوم ممن يعملون ويخلقون فى صمت وقد صروا على أسنانهم وعقدوا عزمهم على أن يبنوا أنفسهم ويبنوا حقيقتهم ضد قوى الدمار ، وهذا الكفاح يبدو غير متكافىء ولكن ذلك

فى المظهر فقط ، فقد يمكن أن يقضى على هؤلاء الرجال ولكن يستحيل أن يدفع بهم إلى الدعارة الخلقية . إننى أثق فى أصدقائنا المعروفين أو المجهولين ، وفى قوتهم على المقاومة وأضع رهانى على البعث واخشى بعد ذلك ألا تكون لمعاركنا نحن الكتاب تلك الأهمية التى تذكرها إلا من وجهة صداقتنا الشخصية ، وفى تلك الليلة فى قاعة « بليل » لم يخف هؤلاء الكتاب الذين ذكرتهم اختلافاتهم ، وانفجرت هذه الاختلافات فيما قالوا ، ومع ذلك فلم يمنعهم ذلك من الاتحاد ، وسوف يضطرون إلى الاتحاد من جديد عندما تظهر فرصة محددة . فما أهمية خلافاتهم عندئذ ؟ ليس المطلوب منهم أن يحبوا بعضهم بعضا ، فهم قوم فى الغالب يصعب حبهم ولكن المطلوب منهم أن يحافظوا ، أن يبقوا على ما يمثلونه ثم أن الاختلافات هى التى يتكون منها العالم .

س : ولكن ذلك يدعونى إلى التساؤل عما يستطيع المثقفون أن يفعلوا ؟ لمجرد مساعدة الناس فى هذا القرن ، على الخروج من الهوة التى وقعوا فيها ؟

كامى : نعم ، ماذا يستطيعون أن يفعلوا ؟ أولا أن يغلبوا أنفسهم بالتأكيد ، ولكن سؤالك يعنى فى الواقع ما يلى : هل يستطيع المثقفون ـ وأقول : المثقفين لا الفنانين ـ أن ينقضوا الشر الذى فعلوه فى الماضى؟ واجابتى هى نعم بشروط ، هى أولا أن يعترفوا بهذا الشر وأن يدينوه ، ثانيا ألا يكذبوا وأن يعرفوا كيف يعترفون بما يجهلون ، ثالثا

آن يرفضوا فى كل مناسبة وأيا كانت الحجة ، كل نوع من أنواع الطغيان ولو كان مؤقتا .

سؤال :يقال أن ساد و رامبو ولوترياmون كانت لهم نفس الأفكار التى عندك ولكنهم لم يجرؤوا على التعبير عنها خشية أن يعدوا مارقين .

كامى : نعم ، أعرف . نحن كلنا كذلك ومن الأسهل أن نهب للهجوم على السماء عن أن نهاجم الآلهة الصغيرة على الأرض ... إن أكبر تكريم لهؤلاء الكتاب أن نرفض تقديسهم . ولم يكن لوترياmون ورامبو على الأخص ، يبدوان لى أكثر عظمة ، إلا فى ساعات وحدتهما وحقيقتهما مجردين من الأساطير التى يزوقهما الناس بها .

سؤال : ألا تعتقد أن الأخلاص بشكل مطلق يبرر الإنسان ؟

كامى : نعم ، فى الصمت ، وعندما يتعلق الأمر بهذا الأخلاص الذى يخدم الحياة والسعادة ، لا الإخلاص الذى يخدم الموت والعبودية ، ولا شك أن آخر سؤال يمكن أن يوجهه الإنسان لنفسه ، لكى يبرر أفعاله ويجد مشروعية لأعماله : هو أترانى كنت مخلصا ؟ ولكن هذا السؤال لا معنى له إطلاقا إذا لم يكن يعنى أولا : أترانى لم أفعل شيئا يحط بى أو يحط بالآخرين ؟ .

سؤال : لقد اتهمت أحيانا بالنزعة الإقليمية نتيجة لأصولك الراجعة إلى البحر الأبيض المتوسط ومواردك الروحية فيه ، ومن

المؤكد أن قلوب المفكرين تتردد دائما بين الأسطورتين الانفعاليتين : أسطورة الشمال واسطورة الجنوب .

كامى : إن قلبى لا يتردد ولكنى لم أقل فى الختام أن حلول كل شىء توجد بالقرب من البحر المتوسط وإنما قلت أن الأيدلوجية الأوروبية ، منذ أكثر من مائة وخمسين عاما ، قد قامت ضد فكرتى الطبيعية والجمال . هاتان الفكرتان هما اللتان كانتا ، على العكس ، فى قلب فكر البحر الأبيض المتوسط ، وقلت أيضا أن هناك توازنا قد اختل بذلك ، وأن أوروبا لم تكن توجد إلا فى هذا الصراع بين الجنوب والشمال ، بين الظهيرة ومنتصف الليل ، وأن الحضارة الحية لا يمكن أن تؤسس نفسها فى خارج هذا التوتر ، أى بدون تقاليد البحر الأبيض المتوسط ، هذه التقاليد التى طال اهمالها . هذا كل شىء وإننى لأرى فى هذا التشخيص كثيرا من الحكمة بل أكثر مما أرتاح إليه ، ومن شواطىء أفريقيا حيث ولدت وبمساعدة بعد المسافة يستطيع المرء أن يحسن رؤية وجه أوروبا . ويعرف المرء أنه ليس بالوجه الجميل .

سؤال : هل ستكمل كتابك ، « الإنسان المتمرد » فى يوم ما ؟ أم تراك تجد نفسك مضطرا إلى التعديل فيه ؟

كامى : قد أكمله يوما ما ، ولكن لم أدخل عليه تعديلا ؟ إننى لست فيلسوفا ، ولم أدع قط أننى فيلسوف . وليس « الإنسان المتمرد » دراسة تزعم لنفسها الكمال والاستقصاء ، ومن ثم يجب إكمالها أو تعديلها . وإننى لأعرف ماذا ينقصه من حيث المعلومات ومن حيث

التفكير . ولكنى أردت فقط أن أرسم تجربة ما ، تجربتى ، وهى التى أعرف أنها تجربة الكثيرين أيضا . إن هذا الكتاب من بعض النواحى هو أعتراف . النوع الوحيد من الاعتراف الذى يسعنى أن أقوم به ، وقد أنفقت أربع سنوات فى صياغته مع كل الظلال وكل التحفظات التى يقتضيها الأمر . ولست أومن بالكتب المنفصلة بعضها عن بعض ، فيما يتعلق بى . ويبدو لى أن أعمال بعض الكتاب تكون كلا يستفيد فيه كل كتاب بالكتب الأخرى وتنظر فيه الكتب إلى بعضها البعض .

وما دمت لبست فيلسوفا ، كما قلت لك ، فإننى لا أحسن الكلام إلا عما عشته . وقد عشت العدمية والتناقض والعنف ودوار التدمير . ولكنى فى الوقت نفسه أزجيت التحية للمقدرة على الخلق وشرف الحياة وما من شيء يخولنى أن أدين من علٍ هذا العصر الذى أتضامن معه كل التضامن . إننى أحكم عليه من الداخل إذ أمتزج به ولكننى أحتفظ بالحق فى أن أقول ما أعرفه عن نفسى وعن الآخرين بشرط واحد ، ألا يكون فى ذلك ما يضيف إلى شقاء العالم ، هذا الشقاء الذى لا يطاق ، وإنما أقوله لكى أحدد ، فى هذه الحيطان المعتمة التى نتحسسها ، تلك الأماكن التى مازالت بعد مرئية للعيان حيث يمكن أن تنفتح الأبواب .

سؤال : فهل اخترت دور الشاهد بوصفك فنانا ؟

كامى : ينبغى لذلك أن يتوفر للمرء قدر عظيم من الادعاء ، أو

إحساس برسالة ليس عندى إحساس بها ، ولست أطلب أى دور لنفسى شخصيا ولست أحس إلا برسالة واحدة حقة ، ومن حيث أنا إنسان فإننى أحس تذوقا ونزعة للسعادة ، أما من حيث أننى فنان فيخيل إلى أن لدى أشخاصاً أهبهم الحياة دون أن الجأ إلى معونة الحرب أو المحاكم . ولو أن لى الخيار لاخترت على الأقل ألا أجلس قط فى مجلس القضاة ولا تحت مقاعدهم كما فعل الكثير من فلاسفتنا .

سؤال : أليس ذلك تعريفا مثاليا ورومانتيكيا لدور الفنان ، هذه السمة الدون كيشوتية التى أخذها البعض على أعمالك الأخيرة . ؟

كامى : مهما حاول البعض تشويه الكلمات فإنها تحتفظ بمعناها حتى الآن . ومن الواضح عندى أن الرومانتيكى هو الذى يختار الحركة الدائمة للتاريخ ، والملحمة الكبرى ، وبشارة بالحدث الذى ينطوى على المعجزة وإذا كنت قد حاولت تعريف شىء ما ، فهو على العكس ليس أكثر من وجود التاريخ والإنسان معا ، فى وجود مشترك ، والحياة اليومية التى ينبغى بناؤها فى أضواء نور ممكن ، والنضال العنيد ضد كل ما يحط من هذه الحياة ، ومن حياة الآخرين .

أما المثالية وأسوأ أنواع المثالية فهى تعليق كل عمل وكل حقيقة على اتجاه معين للتاريخ ليس مسطوراً فى الأحداث نفسها ، وهو اتجاه يفترض على أى حال وجود نهاية أسطورية له . هل من الواقعية فى شىء أن نتخذ تاريخ المستقبل ، قانونا ؟ أى أن نتخذ قانونا ما هو

ليس بالتاريخ ، على وجه الدقة ولا نعرف شيئا عما سيصير إليه ؟

يبدو لى ، على العكس أننى ادافع عن واقعية حقة ضد أساطير غير منطقية ، وقاتلة فى الوقت نفسه ، وضد العدمية الرومانتيكية سواء كانت بورجوازية أو تزعم أنها ثورية . وبالإجمال ، فإننى أبعد ما أكون عن الرومانتيكية ، بل أومن بالقاعدة وبالنظام . ولكنى أقول ، ببساطة ، إن الأمر لا يمكن أن يتعلق بأية قاعدة مهما كانت .

سؤال : ماذا يستطيع أن يفعل الفنان فى عالم اليوم ؟

كامى : مادمت تطلب منى أن أتحدث عن نفسى ، فسأحاول أن أفعل ، بقدر ما يسعنى ذلك . ربما لم تكن بنا حاجة ، بوصفنا فنانين ، أن نتدخل فى شئون القرن الذى نحيا فيه . ولكن بوصفنا من الناس نعم . إن آلاف المضطهدين الذين يغطون وجه العالم ، والعبيد فى معسكرات السخرة ، أو فى المستعمرات بحاجة إلى كل من يستطيعون الكلام ، أن يفصحوا عن صمتهم ولا ينفصلون عنهم . إننى لم أكتب يوما بعد يوم مقالات ونصوصا للنضال ، ولم أشترك فى أوجه الكفاح المشتركة لأننى أريد أن يكتسى العالم بالتماثيل الإغريقية والروائع الفنية . إن الرجل الذى يريد ذلك يوجد فى داخلى أيضا . ولكن خيرا له ببساطة أن يحاول بث الحياة فى مخلوقات خياله ، ولكننى منذ كتبت مقالاتى الأولى حتى أصدرت كتابى الأخير لم أكتب كل هذا الذى كتبت ، ولعله أكثر مما ينبغى ، إلا لأننى لا أستطيع أن أمنع نفسى من أن يشد بى إلى جانب أولئك الذين

يقعون تحت الأذلال وتحت المهانة كل يوم . وأيا كانوا ، فإنهم بحاجة إلى الأمل ، فإذا صمت كل شيء ، وإذا لم يتح لهم إلا الاختيار بين نوعين من المهانة ، فإنهم سيقعون إلى الأبد ضحايا لليأس ، ونحن معهم ويبدو لى أن المرء لا يطيق احتمال هذه الفكرة ، وذلك الذى لايطيقها لا يستطيع أن ينام فى برجه العاجى . ليس ذلك فضيلة ، كما ترى ، بل هو نوع من الجبريكاد يكون عضويا سواء أحسه المرء أم لم يحسه . وإننى لأرى الكثيرين ممن لا يحسونه ولكننى لا أحسدهم على نومهم .

سؤال : فهل يعنى ذلك أن الفنان يجب أن يضحى بطبيعته كفنان لأنواع المواعظ أو البشارات الاجتماعية ؟

كامى : لم أقل بذلك قط . إن الفنان ضرورى وأكثر ضرورة الآن من أى وقت مضى . ولكننا إذا تدخلنا فى أمور عصرنا بوصفنا من الناس ، فإن هذه التجربة ستؤثر على لغتنا . وإذا لم نكن فنانين من حيث لغتنا أولا وقبل كل شيء فأى نوع نحن من الفنانين ؟ وحتى إذا كنا نقوم بالكفاح والعمل فى حياتنا ، ثم نتكلم فى أعمالنا الفنية عن الصحراوات ، أو الحب الأنانى ، فإنه يكفى أن تكون حياتنا حياة كفاح ، لكى ينبض اهتزاز خفى فى رجال هذه الصحراوات وهذا الحب . إننى لا يمكن أن أنكر ، بحماقة ، قيم الخلق .. فى سبيل قيم الإنسانية ، أو العكس . فهذه القيم قطعاً لا تنفصل فى رأيى احداها عن الأخرى . وإننى لأقيس عظمة الفنان ـ موليير ، تولستوى ،

ميلفيل ـ بمقدار التوازن الذى عرفوا أن يقيموه بين هذين النوعين من القيم . واليوم تحت ضغط الأحداث ، نجد أنفسنا مرغمين على نقل هذا التوتر إلى حياتنا أيضا . ولذلك فإن كثيرين من الفنانين وقد نادوا بثقل هذا الحمل يلوذون بابراجهم العاجية أو على العكس يلوذون بكنيستهم الاجتماعية ، ولكنى أرى فى هذا أو فى ذلك تسليما وفرارا'وعلينا فى الوقت نفسه أن نخدم الألم والجمال . إن الصبر الطويل ، والقوة ، والنجاح الخفى الذى يتطلبه ذلك ، تلك هى الفضائل التى تؤسس البعث ، ذلك البعث الذى نحن بحاجة إليه .

سؤال : وهل يمكن أن يتم ذلك للفنان دون خطر ودون مرارة ؟

كامى : أعرف .... لا يمكن بالفعل . ولكن علينا أن نقبل الأخطار . فقد ولى عهد الفنانين القاعدين . ولكن يجب أن نرفض المرارة . إن من الغوايات التى يتعرض لها الفنان أن يظن نفسه فذا وحيدا من نوعه ، بل يحدث بالفعل أن يصرخ بذلك بعض الفنانين بنوع من البهجة الخسيسة . ولكن ذلك غير صحيح فى شىء ، الفنان يقف فى وسط الجميع فى مستواهم بالضبط لا هو أعلى ولا هو أدنى من كل أولئك الذين يعملون ويناضلون ورسالته نفسها ، بإزاء الفن ، هى أن يفتح السجون وأن ينطق الشقاء والسعادة عند كل الناس ، ولذلك فإن الفن ، بازاء اعدائه يتبرر ، بأن ينفجر بوضوح معلنا أنه ليس عدوا لأى شخص والفن وحده بالتأكيد لن يستطيع ضمان هذا البعث الذى يفترض العدالة والحرية . ولكن هذا البعث ، بدون الفن

يصبح لا شكل له ، ومن ثم يصبح لاشيء . والمجتمع ، حتى إن كان كاملا ، يستحيل غابة متوحشة إذا افتقد الثقافة ولذلك فإن كل خلق أصيل هو منحة للمستقبل .



فى قصة جميلة بعنوان « المرأة الزانية » نلقى فرنسية هى جانين مع زوجها مارسيل ، فى بلد جزائرية منسية ، بعد عشرين عاما من الزواج والسأم ، وتلتقى جانين بالصحراء ، والسماء ، والعرب الغامضين ، وتنتظر حتى ينام زوجها ثم

« ألقت بنفسها إلى الليل . كانت آكاليل النجوم تهبط من السماء السوداء فوق أشجار النخيل والبيوت ، كانت تجرى على طول الشارع القصير المهجور الآن ، الذى يفضى إلى القلعة . كان البرد الذى لم يعد عليه الآن أن يناضل الشمس قد غزا الليل ، كان الهواء المثلج يحرق رئتيها . ولكنها كانت تجرى ، نصف عمياء ، فى الظلمة ،وعلى ناصية الشارع ظهرت أنوار أخذت تهبط إليها فى خطوط متعرجة ، ووقفت جانين ، ووراء الأنوار التى تضخمت أمامها ، رأت أخيراً العباءات الهائلة تلمع تحتها عجلات الدراجات الهشة . مستها حافة العباءات ، وانبثقت ثلاثة أنوار حمراء خلفها فى الظلمة ثم اختفت على الفور . فاستأنفت جريها نحو القلعة ، وفى وسط السلالم كان احتراق رئتيها بالهواء المثلج قاطعا حادا حتى لقد أرادت أن تقف . ولكن دفعة أخيرة القتها بالرغم منها على سطح القلعة ، بإزاء السور الذى كان يضغط على بطنها . كانت تنهج . وغام كل شىء أمام عينها . لم

يكن الجرى قد أدفأها . كانت ماتزال ترتعش بكل أوصالها ، ولكن الهواء البارد الذى كانت تبتلعه ، دفعة بعد دفعة ، كان ينسكب فيه الآن بانتظام ، وبدأت تتولد فى وسط ارتعاشاتها حرارة حيية خجول ؛ وانفتحت عيناها أخيراً على فراغ الليل الشاسع .

ما من نفَس ، ما من صوت ولا نأمة ، إلا الحفيف المكتوم يصدر أحياناً عن الحجر الذى يفتته البرد إلى رمال ، ما من صوت آخر يشوب الوحدة والصمت الذى كان يحيط بجانين ، وبعد لحظة بدا كأنه نوع من الدوار الرازح يجر السماء فوقها . فى كثافات الليل الجاف البارد كانت آلاف النجوم تتشكل دون توقف ، وكان قمرها يومض ، وسرعان ما ينفصل عنها وينزلق ، دون أن يحس ، إلى الأفق . لم تستطع جانين أن تنتزع نفسها من تأمل هذه النيران الطائشة على غير هدى . استدارت إليها ووحدها نفس المسار الساكن ، شيئاً فشيئاً ، بكيانها فى أعمق أغواره ، حيث كانت الشهوة والبرد تتصارعان الآن . أمامها كانت النجوم تسقط واحدا بعد الآخر ثم تنطفىء بين أحجار الصحراء ، وفى كل مرة كانت جانين تتفتح ، أكثر قليلاً ، أمام الليل . كانت تتنفس ، وقد نسيت البرد ، وثقل الكائنات ، والحياة المسعورة أو الجامدة ، والمضض الطويل فى الحياة والموت . بعد كل هذه السنوات هاربة من الخوف ، كانت الآن قد انطلقت جريا ، بجنون ، دون هدف ، وهاهى ذى تتوقف أخيراً ، وفى نفس اللحظة كان يخيل إليها أنها تعود فتجد جذورها ، وكانت

العصارة تصعد من جديد فى جسمها الذى لم يعد يرتعد . كانت تضغط بكل بطنها على سور السطح ، مشدودة نحو السماء التى تتحرك ، كانت تنتظر فقط أن يهدأ قلبها المضطرب مازال ، بدوره ، وأن يتم الصمت فى داخلها . كانت آخر عناقيد المجرة تسقط عناقيدها ، إلى أسفل أكثر قليلاً ، عند أفق الصحراء ، وتتوقف بلا حراك . وعندئذ بعذوبة لا تطاق ، أخذت مياه الليل تملأ جانين ، وتغرق البرد ، وتصعد شيئاً فشيئاً من المركز الغامض فى كيانها وتفيض أمواجا متصلة لا تنقطع حتى فمها الذى امتلأ بالأنين ، وفى اللحظة التالية كانت السماء كلها تتمدد عليها ، مقلوبة على الأرض الباردة .

عندما عادت جانين ، بعد أن أتخذت احتياطاتها كما فعلت عند خروجها ، لم يكن مارسيل قد استيقظ بعد . ولكنه تمتم عندما رقدت بجانبه ، ونهض فجأة بعد عدة لحظات . تكلم ولكنها لم تفهم ماذا يقول . نهض وأنار الضوء الذى صفعها فى وجهها . سار وهو يترنح نحو الحوض ، وشرب طويلاً من زجاجة الماء المعدنية هناك . كان على وشك أن يندس تحت الملاءات عندما نظر إليها ، ورُكْبته فوق السرير ، دون أن يفهم . كانت تبكى ، تجهش بالبكاء دون أن تملك أن تكفكف دموعها قالت له : لا شىء ياحبيبى لا شىء .. » .

وهكذا تنتهى قصة تلك المرأة التى عشقت الليل ، والسماء ، والكون ، عشقا محبطا لا أمل فيه ، هى قصة المحبة الوجودية للحياة ، مع الوعى الكامل بعقمها .

الجنس والمطلق
في رواية أمي
لجورج باتاي

الجنس والمطلق في رواية أمي

چورچ باتاىّ ناقد وشاعر وروائى فرنسى من ذلك الرعيل الذى تفجرت به الحياة الأدبية فى فرنسا على أثر الحرب العالمية الأولى . من أولئك الثوار ، المتمردين ، الذين لايترددون فى أن يمضوا بفكرهم ، وحياتهم إلى آخر الشوط ، مدفوعين باخلاص كلى وتفان كلى ، وقد كان قسمة بارزة من قسمات ذلك العالم الذى يموج بالتيارات والمذاهب الأدبية والسياسية الحادة العنيفة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وحتى وفاته فى ١٩٦٢ . وإذن فقد كان معاديا للدادية ـ لأنها لم تبلغ من التمرد العقلى ما يريد لها أن تبلغه ! ـ ومعاديا للسيريالية أيضا لأنه يراها عقلية أكثر مما ينبغى . وفى هذه الفترة أنشأ مجلة «وثائق» التى التف حولها مع ذلك بعض السيرياليين ، ثم اتجه إلى السياسة فاعتنق يسارية متطرفة مناهضة للستالينية ، وعمل ضد الفاشية قبيل الحرب العالمية الثانية ، ولكنه ظل ثوريا حتى آخر لحظة فى حياته ، وإن اكتسبت أفكارة دقة ووضوحا وتميزا .

وقد كتب چورچ باتاىّ فى الاقتصاد ، وله فى الفلسفة كتابه المعروف « الخبرة الداخلية » وكتاب آخر «منهج للتأمل» كما كتب الشعر والأقصوصة الشعرية «كراهية الشعر» وكتب روايات أبرزها «زرقة

السماء» وآخرها رواية «أمى»Ma Mere وهى رواية متميزة نشرت بعد وفاته ، وله فى النقد كتاب « عن نيتشة» و «الأدب والشر » الذى يجمع مقالاته المنشورة فى مجلة «نقد» Critique والذى نشره جاليمار .

وينبغى بداءة ذى بدء أن نؤكد السمة الأساسية لهذا الكاتب الثورى الذى كان مع ذلك على ثقافة عريضة عميقة معا ، وهذه السمة الأساسية هى أنه ـ فى رأى النقاد جميعا ـ كاتب الحياة الشبقية erotique ولعله أكثر الكتاب الشبقيين عنفا ، وأغناهم إلهاما ، وأصفاهم وضوحا ونقاء فى القرن العشرين . هو إذن من قبيل الكاتب الانجليزى د . هـ . لورانس ، وإن كان أقرب من لورنس إلى نوع من الربط الوثيق بين الجنس والميتافيزيقا .

رواية « أمى » تقع فى تلك المنطقة الحيوية التى ماتزال مع ذلك مجهولة فى كثير من نواحيها ، تلك المنطقة فى الإنسان التى توجد بين « الجنس» باعتباره إرادة للعطاء جامحة ، وبين « الفكر » باعتباره ارادة للغزو والتملك لاتحدها حدود .

وهذه الرواية لا ترى فى الحياة الشبقية جانبا معزولا عن الحياة جميعا ، بعيدة عن الأفكار الرئيسية التى تتخذها الميتافيزيقا موضوعا لها وتدور حولها ، على أى حال ، حياة الناس . فالشبقية هنا هى عقدة وبؤرة الحياة ، هى تتكشف وتتخذ مجراها فى قلب وعى مرهف الحساسية صاف منير . ولعل أقرب مايوضح لنا هذا المعنى ،

مانعرفة عن الصلة الحميمة بين العشق الجسدى والعشق الإلهى فى كتابات المتصوفين القدامى ، من العرب وغيرهم . ولكن العشق الجسدى عند باتاىّ وثيق الصلة بشىء هو أشبه بالحمى الساطعة بين الانكار الكلى ، والإيمان القدسى بالإنسان وحده . إن غياب كل شىء عنده إلا الإنسان ، يفرض عليه فكرة من أفكاره المحورية : إن عربدة الحواس هى نوع من السيادة فى عالم لا مملكة فيه ولا ملكوت ، فقدان معنى كل شىء ، بالنسبة إلى المعايير الميتافيزيقية المطلقة الماثلة خارج الإنسان ، يعنى عنده آن الخبرة الحية المعيشة هى وحدها التسامى المطلق ، والخبرة المعيشة عنده لا تنفصل عن الجوانب الكوميدية ، المبتذلة ، والشاعرية معا فى الحياة ، ولكن أهم هذه الجوانب هو التجربة الشبقية . ومادام ينتمى إلى المتشككين الذين لا يعرفون فى الحياة إلا الإنسان ، فإن التجربة الجنسية أو الشبقية تقوم عنده مقام القربان عند المؤمنين ، انها تكشف القدسى ، وتتصل بالسر وتتجاوز حدود الممكن إلى تخوم المستحيل ، إلى عتبات المطلق .

هذا القربان ، أو هذه الذبيحة التى تقدم على شكل عربدة حسية ، تدور عنده فى جو كأنه طقوس وشعائر العبادة ، فإن البذاءة الجنسية ليست ابتذالا للحواس بل هى تكشف بشاعة الفجور المستنفد ، ومضض الشهوة التى لا جدوى منها ، وغثيان الاشباع الذي تتولد فى عقبه الشهوة من جديد ، أكثر استشاطة وتوقدا ، أكثر تطلبا ومغالاة ، فى نطاق من تصور ميتافيزيقى محدد واضح : ليس هناك

من مقدس إلا الإنسان ، وليس هناك من مطلق إلا مايدور فى جنبات الإنسان .

وهو يقول : «إننى أفكر ، كما تخلع البنت فستانها » أو « إن الفكر فى غاية حركته ، هو انعدام كل حياء ، هو البذاءة بعينها » .

وفى رواية «أمى» نجد الراوى ، فتى فى العشرين من عمره بيير ، الذى يستيقظ على سماع صوت يناديه ، صوت أمه الذى طالما ناداه فى ليالى المرض والقلق والخوف ، ولكنه صوت ينبعث الآن من داخله ، بكل نعومته وشحنته من الحنان والخطر . وموضوع الرواية ، كموضوعات المركيز دى ساد ، جرىء مقتحم لايبالى بالمواضعات الاجتماعية التى تكاد تبلغ مبلغ التقديس الورع عند الناس . فالأم هنا ، بعد وفاة زوجها تلقن ابنها دروس الإغراق فى الحسية والشبقية ، والثمل الفعلى بالخمر ، والسكر الجنسى فى جموح من العربدة والفجور . ولكنها تدور مع ذلك فى ضوء رقيق رومانتيكى من الحب . إن الأم هنا تلقن بيير وعيا جديدا بإمكانيات لاحدود لها من المتعة والخوف . ودرجة فدرجة ، فيعرف الحقيقة المخيفة الباهرة التى لا تطاق : أنها لاتعيش ولا تنبض ولا تهتز إلا من أجل المتعة ، والسرور ، واللذة الحسية ، وأن مافيها من شر وخبث أنما يتأتى عن علة واحدة : أنها تتطلب المزيد من السعادة ، بلا توقف . وهو يقبل الحب الذى تعلمه أمه إياه:حب صديقاته : ريا ، وولو ، وهانسى ، يعرف جنون الحب الشبقى بين أحضانهن ، فالحب الذى يقع على

حافة الدموع والضحك ليس منفصلا لحظة واحدة عن الشبق عند چورج باتاىّ ، الصلة بينه وبين الأم ، صلة تكاد تشفى على الإثم بالمحارم ولكنها لا تبلغه قط ، ولاشك أن فى هذه الصلة ما يوحى بالطقوس الدينية البدائية التى يمتزج فيها الجنس بالعبادة ، والتى تحيى فيها الأم الإلاهة نوعا من العربدة الباخوسية المقدسة .

وإذن فإن التجربة التى يشعلها لنا چورج باتاىّ فى روايته ، هى على النقيض من تجربة « الزهد» والنسك ، ولكنها تنتهى إلى نفس المصب . فالتنسك أو التزهد هو الحد الأقصى للعزوف والتجرد والتنازل ، أما العربدة الحسية فهى الحد الأقصى للقبول ، والانفجار والاقبال الملهوف على الحياة ، والأخذ منها بأيد مليئة ، والعطاء لها بملء الجسد والوعى . ولكن الحقيقة الداخلية التى يدور حول محورها كل من النسك والعربدة حقيقة واحدة : التسامى من الجزئى إلى الكلى ، الانطلاق من المحدود إلى المطلق ، البحث عن المعنى فى رفض القوانين الخارجية للعالم وتلمس القانون الداخلى للحياة الإنسانية .

وچورج باتاىّ يقول لنا ، فى هذا الصدد : « اننى لست فيلسوفا ، بل قديسا ، ولعلنى مجنون ... إن منهجى على طرف نقيض من أفكار الخلاص الصوفية ، ومن كل صوفية » .

وإذن فإن فكرة الحب القدسى هى الفكرة التى تلهم هذه الرواية الغريبة الصافية مع ذلك ، والجديد فيها أن هناك علاجا روائيا فذا

لموضوع الشبقية الحسية التى ماتزال مع ذلك شبقية العاطفة الرومانتيكية «شبقية القلوب» .

وفى الرواية صفحات يمتزج فيها الألم ، والمتعة ، والفرح والدوار معا ، وحوار يصل إلى أستاذية رائعة فى إمكان الانصهار بين الحسية والذكاء والفكر معا . بحيث نجد أن المقاييس التقليدية المعروفة فى الجنس تتلاشى ، وتتكشف أمامنا آفاق وأراض جديدة حقا فى داخل النفس الإنسانية .

هذه إذن هى رؤيا صادقة وجديدة ، وتلك حقا هى علاقة الفنان الأصيل ، والفكر الأصيل معا . فإن نقاء جديدا يتضح لنا فى هذه الرؤيا التى ينصب فيها الفكر والحس على تطلب اللامتناهى فى كل شىء ، وتلمس المطلق فى كل إشارة ، وايماءة ، وكلمة . فالأم هنا تكشف عن الاغراق الحسى العميق الذى لايكف عن تجاوز الحدود الإنسانية إلى أبواب القدسى المطلق الموجود فى نطاق الإنسان . فهى نمط من أنماط الأدب العالمى يمكن مقارنته بمخلوقات الاغراء والغواية الشهيرة فى الأدب وفى الأسطورة ، نحن هنا لسنا بازاء رسم واقعي للشخصية ، بل بازاء غوص وراء النمط والنموذج الذى يصور فكرة ، ومذهبا ، وأسطورة ، الأم ـ الالاهة الباخوسية ـ هى المخرج من الوحدة الإنسانية ، من ضرورة الموت ، من فقدان المعنى . هى الضياع عن طريق العطاء والأخذ الحسى المحكوم بوعى حاد للموقف الإنسانى الهش .

فى ذلك بالطبع أصداء وجودية واضحة ، لكنها فردية متميزة خاصة بالكاتب لا بمدرسة ما ، والمهم فى ذلك كله أنه فى الحقيقة كشف لرؤيا جديدة وعميقة فى قلب مناطق ظلت حتى الآن مظلمة أو معتمة . ولعلنا نقترب من فهم هذه الرؤيا إذا استمعنا إلى چورچ باتاىّ يقول : « فى هذه الوحدة والوحشة التى أدخل فيها ، فان حدود هذا العالم - إذا ما ظلت الحدود باقية - إنما توحى إلينا بإحساس من الدوار ، إحساس بأنه ليس للعالم حدود . هذه الوحدة هى الله وهذا النور فى السماء الذى يطوح بنا ، هو نور الموت نفسه .»

الأسطورة والتمرد

عند

ميجيل - إنجيل أستورياس

الأسطورة والتمرد

عند ميجيل •

إنجيل أستورياس

تناولت المجلات الأدبية العالمية المختلفة ، بالتعريف والتعليق ، أعمال ميجيل - أنجيل أستورياس ، وحياته ، على أثر فوزه بجائزة نوبل التى أصبح لها اليوم صيت مستطير ، وشهرة كبيرة

ومن الشائع الآن أن وراء جائزة نوبل ، من العوامل السياسية والإقليمية ، أكثر ربما ، مما وراءها من التقدير الأدبى ، وأن الضغوط ، من كل نوع ، تمارس على الأكاديميين السويديين الثمانية عشر الذين يقررون الجائزة ، تنفيذا لوصية صاحبها ألفريد نوبل ، لكاتب « أنتج فى ميدان الأدب أعظم الأعمال امتيازاً باتجاهاته المثالية ».

وقد استخدمت هذه العبارة ، بكل ما فيها من غموض ، « الاتجاهات المثالية » ، عذرا وتكئة كلما أقترفت لجنة الجائزة خطأ فاحشاً فى التقدير . واخطاؤها الفاحشة غنية عن التعريف ، فلم يحصل على الجائزة سترندبرج ولا تولستوى ولا جوركى ولا هـ . ج . ويلز - كما استخدمت أيضاً مبررا ومسوغاً كلما لقى تقرير اللجنة

تقديرا من عامة الكتاب والمثقفين فى العالم . ومع ذلك فقد حصل أندريه جيد وفرانسوا مورياك على الجائزة وهما أبعد الناس عن « الاتجاهات المثالية » وحصل عليها منذ بضعة أعوام كاتبان صهيونيان تقوم كتاباتهما على مقدمة أساسية تناقض كل اتجاه مثالى : مقدمة تنطوى على تمجيد التفوق العنصرى والتفرقة العنصرية والدينية !

وعلى أى حال فقد بدأ اسم استورياس يتردد ، بالحاح ، منذ أن قوبل ترشيح بابلو نيرودا للجائزة ، بشىء من التحفظ ، بل من المعارضة . وهو ماكان متوقعا بطبيعة الحال . وعندما رشح الشاعر المكسيكى أوكتافيو باث للجائزة ، كان الاعتراض أنه مازال صغير السن بعد وهو فى الخمسين من عمره . ولكن أحدا لم يتذكر أن كيبلنج حصل على الجائزة وهو فى الثانية والأربعين ! ذلك كله يدخل فى نطاق التدليل على أن جائزة نوبل إنما تمنح غالباً لاعتبارات سياسية وتحت ضغوط معينة . فلا يمكن لأحد أن ينسى أن ونستون تشرشل قد منح جائزة نوبل عن الأدب !

ولكن فوز استورياس بالجائزة ـ وهو سفير جواتيمالا فى باريس ـ لم يلق مثل هذا النوع من الانتقاد . فهو أكثر الروائيين فى أمريكا اللاتينية حظا من الشعبية وحب الجماهير .

ومن الواضح أنه كاتب ممتاز له رصيده من حياة خصبة بالنضال المشرف والإبداع ، وقد حصل أستورياس على الجائزة فى التاسعة

والستين من عمره ، ولم يكن قط من أعضاء حزب سياسي معين ، ولكنه مع ذلك أنفق معظم حياته إما فى المنفى أو فى السجن ، سواء فى جواتيمالا أو فى الأرجنتين . وقد حصل على الدكتوراة برسالة عن « المشاكل الاجتماعية للهنود » ، أهل البلاد الأصليين فى أمريكا اللاتينية ، وهو فى الثانية والعشرين من عمره . وكان ، بعد ذلك ، وثيق الصلة بحياة هؤلاء الناس ، فى قراهم البدائية الخشنة ، وكان لذلك أثره الكبير فى كتابات استورياس .

بدأت حياة المنفى عند استورياس فى الرابعة والعشرين من عمره . فر أمام طغيان الديكتاتورية فى بلاده ، ولجأ إلى لندن ، ثم إلى باريس ، حيث أصبح « سيرياليا ملتزما » تحت تأثير أندريه برتيون . وصدر له كتابه الأول الشهير « أساطير جواتيمالا » الذى قدم له بول فاليرى وقال عنه « إن هذا العمل يشرب ويعب عبا ، أكثر مما يقرأ » . وعندما كان فى الحادية والثلاثين اختير مستشاراً لسفارة جواتيمالا فى باريس ، وعاد إلى جواتيمالا فى عام ١٩٣٤ ومعه مخطوطة كتابه « السيد الرئيس » . ولكن الظروف السياسية المعروفة فى أمريكا اللاتينية كانت تحول دون نشر مثل هذا الكتاب الذى يصور عسف الديكتاتورية ، وتدخل ، بل سيطرة الولايات المتحدة الأمريكية على مصائر الناس والشعوب فى أمريكا اللاتينية . ولم يظهر الكتاب إلا بعد عشرين عاما . وسجن أستورياس فى الارجنتين ، مع ١٨٠٠ مثقف وصودرت كل ممتلكاته ، وأودع أهله السجن ، كرهائن .

وفي خلال ذلك كله كتب استورياس «رجال الذرة» و«البابا الأخضر» و«عيون المدفونين» و«العاصفة»، وهي كلها روايات تصور الظروف الفاجعة التي يحياها الفلاحون في أمريكا اللاتينية وقد ظهرت له مجموعة من المسرحيات في عام ١٩٦٦.

وكتب أستورياس قصيدة ملحمية طويلة ظهرت بعض أجزاؤها مبكراً في ١٩٥١ و١٩٥٥.

إن روايتين مثل «أساطير من جواتيمالا» و«السيد الرئيس»، وهما على طرفي نقيض، يترجمان عن التيارين الرئيسيين في عمل استورياس وفنه. فهناك، من ناحية، الغنائية، والتهاويل، وابتعاث الماضي، والعودة إلى حياة الأسلاف ـ ومن المعروف أن استورياس درس حضارة «المايا» القدامى أجداد أهل أمريكا اللاتينية الأصليين، وانه ينحدر من أصلابهم، وأن حياتهم القديمة، وما بقي منها في ذاكرة الشعب وأساطيره تفتنه وتسحره ـ وهناك من ناحية أخرى الالتزام السياسي، والتصوير الاجتماعي، وإدانة الطغيان، فـ «العاصفة»، مثلاً تصور المزارع الشاسعة في أمريكا اللاتينية، ومأساة حياة الفلاحين فيها، و«البابا الأخضر» قصة احتكار ضخم يفرس نفسه في أمريكا الوسطى، و«عيون المدفونين» قصة ثورة العاملين ورفضهم الاستغلال.

ويمتاز فن استورياس بالقوة والأصالة باعتباره يملك ناصية المقدرة على حكاية قصته الاستئثار باهتمام قارئه، كما يمتاز بالدأب

والمثابرة فى تجميع الصور الفنية وتنسيقها ، مما يؤدى إلى تدفق سيال آسر فى صياغة رواياته .

من رواياته التى ترجمت إلى الفرنسية « بركة الشحاذ » رواية تنتمى إلى التيار الأسطورى الذى كتبت فيه رواية « أساطير من جواتيمالا » . فلا تبرز هنا كراهيته للشر والطغيان ، ولا تظهر هنا إدانته للنظم الاقتصادية التى تحيل البشر إلى عبيد ، إنما يبرز مذاق الحلم وقيمته ، حيث يمتزج الحلم والواقع ، وتتجسد الشخصيات الأسطورية ، وتسقط الحواجز بين عالم الإنسان والحيوان ، وتنتهى سطوة القوانين الطبيعية .

ولكن سحر اللغة عنده ، وسحر الصور التى تمت بصلة إلى عالم السيريالية وعالم الأسطورة ، إنما يغلف ـ فى نهاية الأمر ـ ذلك التمرد الكامن العميق على العسف والجور والطغيان ـ سواء فى ذلك كان الجور الذى توقعه نظم ديكتاتورية سياسية ، أو أوضاع اقتصادية ظالمة ، أو كان مجرد سطوة تمتاز بها قوانين الطبيعة والكون نفسها . وقد اختار هذا الكاتب أن يبحث ويجد الكلمات التى لا يستطيع أن يجدها أو لا يستطيع أن يقولها أولئك الذين بلا صوت ، الملايين من أولئك الصامتين ، فى كل مكان ، وزمان .

إن هذا السفير الذى قضى معظم حياته منفيا ، وتقلب فى مختلف المناصب الديبلوماسية ، وعرف السجن فى شيخوخته ، وحظى بتقدير عالمى ، على المستوى الشعبى والرسمى معاً ، مازال هو الكاتب الذى

يرتعد أمام قسوة رسالته ، ويخافها كما يخافها أى كاتب يبدأ أولى خطواته ، ويقدم عليها مغامراً بنفسه . كان زائره ، فى غرفته الفسيحة ، غرفة سفير فى باريس ، يصدم إذ يرى آلة كاتبة على المكتب ، وورقا أبيض . كان أستورياس مازالت تعذبه ، وتستثيره ، مواجهة هذه الورقة البيضاء ، وهذه الآلة الكاتبة ، وهو يقول :

« إننا جميعاً أشقياء مساكين أمام هذه الآلة . يكفى أن نواجهها حتى نظل ، دائماً ، فى حالة من الفزع والاتضاع . إن الإلهام والوحى ، بلا شك ، يواتينا ، أحياناً ، بمحض الصدفة والتوفيق . ولكن معظمنا يشقى ـ كالعبيد ـ أمام كل كلمة . ذلك أن الكلمات هى التى تغطى كل شىء ، وإليها يعود كل شىء » .

النضـــال الســـياســى والأدب
مع الأديب الجزائرى
مـولــود معمـــرى

النضال السياسى والأدب مع

الأديب الجزائرى مولود معمرى

مولود معمرى كاتب جزائرى من الرعيل الرائد للكتاب الجزائريين الذين بهروا العالم فى الخمسينيات والستينيات بصدق أدبهم وحرارة حسهم النضالى معاً .

ظهرت أولى رواياته « التل المنسى » فى ١٩٥٢ وفازت بجائزة « المحلفين الأربعة » ، وأصابت شهرة عريضة ، ثم كتب بعد ذلك « نوم العادلين » التى ظهرت فى ١٩٥٥ ، وكتب روايته الثالثة « الأفيون والعصا » عام ١٩٦٥ ، وقد خاض غمار الحرب العالمية الثانية ، وأسهم بدوربارز فى نضال تحرير الجزائر ، كما شارك بنشاط ، فى مؤتمرات الكتاب الأفريقيين الآسيويين ، ونهض فيها بمهمة الكاتب المناضل العميق الثقافة الواسع الأفق ، حتى توفى أخيراً .

استقينا مادة هذا الموضوع من إسهامه فى المؤتمر الثالث للكتاب الأفريقيين الآسيويين الذى كان قد عقد فى بيروت فى أواخر شهر مارس ١٩٦٧ ، ولكن الموضوع مازال راهناً ، بل ساخناً حتى بعد مرور نحو من ثلاثة عقود .

مولود معمرى يصور فى أعماله المجتمع الجزائرى ، وخاصة فى

القرى القبلية حيث تصطدم التقاليد السلفية بآثار الحضارة الغربية التي يجرها وراءه الاستعمار ، ويصور الصراع الحتمي الذي ينشب في هذه الظروف ، ويؤذن بالحل الحتمي : التحرر من الاستعمار ، والتحرر ، بعد ذلك ، من كل ما يأتي قيدا على الإنسان . كان ذلك إيمانه ومبتغاه .

ومولود معمرى - إلى جانب مقدرته البارزة في التصوير الاجتماعي - شاعر يشيع في كتابته أسى ، ومرارة ، ولكن شاعريته محكومة بثقة في المستقبل فتية وصلبة العود . كانت كلماته الموجزة توحي وحدها بصوت أرض الجزائر ، وشهدائها . وفي رؤياه حدة وغضوضة بكر ، وهو إذا كان يكتب بالفرنسية ، يكتبها بروح العربي الأصيل مع ذلك ، حتى لقد شبه بعض النقاد كتابته بترجمة - في غاية الجمال - من العربية ، بإيقاعها ، بصورها ، بأصالتها . وفي هذا المناخ الشرقي الذي تعبر عنه لغته الفرنسية الحساسة الشاعرية ، قارن بعض النقاد كتابته ، في بساطتها وعظمتها ، بأغاني « نشيد الأنشاد » .

لقد كتب مولود معمرى الرواية ، والمسرحية ، وكتب للسينما أيضا ، ولكنه أساسا ، كما كان يقول عن نفسه : « مناضل جزائري بسيط ، يحمل السلاح والقلم في وجه العدو ، في أي مكان وفي أي زمان » !

كان مناضلاً جزائرياً بسيطاً ، وعظيماً .

وفى مواجهة نغمات الاحباط واليأس وإنكار قيمة الأدب أو مقدرته على التغيير الاجتماعى ـ ولو على المدى البعيد ، ولو بشكل خفى غير مباشر ولكنه كذلك قوى الأثر ـ وهى النغمات التى تسللت فى السنوات الأخيرة إلى أفكار ورؤى كثير من الكتاب الغربيين ، بل وكتاب « العالم الثالث » أنفسهم ، جدير بنا حقا أن نسترجع نغمة التفاؤل الصاحى الدقيق والحذر الذى نستشفه من أفكار ، ورؤى ، مولود معمرى .

وفى محنة الردة والعطب التى تمر بها الجزائر الآن ، فى هذا العقد الأخير من القرن العشرين ، جدير بنا حقا أن نعود إلى أفكاره وتصوراته التى مازالت صحيحة وفعالة وأن نذكر نضاله البسيط ، العظيم .

نحن نعرف ما يثار ، بين الحين والحين ، من العلاقة بين الأدب والعمل السياسى ، وما يدور حول ذلك من مناقشات ، وما يقام عليه من نظريات . وقد أشار مولود معمرى ، إشارة موجزة إلى موقف الكتاب الجزائريين فى هذا الصدد فقال : « إننا نعرف كل الثقة ، وكل التقدير الذى يحظى به شعبنا من قبل كل البلاد الشقيقة والصديقة فى ثلاثة أرباع العالم الذى يطلق عليه ، عادة ، اسم العالم الثالث . وإذا كان ذلك يشرفنا ، من ناحية ، فإننا ، من ناحية أخرى ، نعى كل الوعى مدى المشقة لا فى أن نكون جديرين بهذا الشرف المخوف الثقيل التبعة ، بل فى أن نظل جديرين به ، دون أن تقلل منه ، على أهون وجه ، الظروف العفوية أو أوجه القصور الممكنة الوقوع

ومع ذلك فقد بذلنا ، وسوف نبذل ، كل ما يقع فى وسعنا وطاقتنا حتى نظل جديرين بهذه الثقة ، وهذا التقدير . وفى سبيل ذلك نعتقد أن الثبات على العمل الثورى ، والوفاء لاختيار معين لمبادىء سياسية محددة يجب أن تظل المبادىء الأساسية لنشاط يستهدف ، فى الجوهر ، تحرير الإنسان ، وارتقائه » .

فلماذا تعمد معمرى أن يقول كلمة « مبادىء » ؟ إن المسألة إذن بالفعل مسألة مبادىء . وقد حدد هذه المبادىء بأنها سياسية ، وليست أدبية . فلماذا ؟

يرى معمرى ، أولاً ، أن العنصر السياسى لا يمكن انفصاله عن العنصر الأدبى ، ولا يمكن انفصاله عن العنصر الثقافى . ولأنه لا توجد ـ لا فى الظروف الراهنة ولا فى أية ظروف ـ ولا يمكن أن توجد ، ثقافة لا سياسية . وكل ثقافة تبتغى تحقيق ذاتها باعتبارها ثقافة ، هى بالضرورة سياسية ، وبالضرورة ملتزمة ، وهناك دائماً ، وراء الفعل الثقافى ، فعل سياسى ، والعكس صحيح .

وثانياً ، لأنه لا يمكن أن تتحقق بالفعل ثورة ما ـ كما نعرف أيضاً ـ إلا إذا اتخذت ثلاثة أبعاد : بعداً سياسياً ، وبعداً اقتصادياً ، وبعداً ثقافياً .

رأى معمرى فى انعقاد المؤتمر الثالث للكتاب الأفريقيين الأسيويين ، لا عملاً أدبياً بحتاً ، بالمعنى الأدبى للكلمة ، بل أولاً وقبل كل شىء عملاً سياسياً ، أى خطوة هامة تستهدف تغيير وضع ما ، بل

ـ ولم لا ؟ ـ تستهدف تغيير مفاهيم معينة . ذلك أن الأمر قد يتعلق ـ بل هو يتعلق بالفعل ـ بمفاهيم معينة ، وخاصة فى مسائل الكفاح .

ويهمنا هنا أن نعود إلى ذكرى تكاد تكون بطاقة شخصية يستخرجها المرء من الأدراج ، كلما ارتفعت الأمور إلى ذروة من الذرى . ففى ذات يوم اجتمع رجال كانوا فيما مضى مستعبدين ، مستعمرين ، مستغلين ، نهبت ثرواتهم ، وحرموا من ميراثهم وتراثهم ، رجال عارية أقدامهم فى خفافهم وصنادلهم ، وقد انبثقوا من صلب هذه الشعوب البدائية التى يتضاعف سكانها فى سرعة رهيبة ، وكتب عليها الاستجداء المزمن ، اجتمعوا ذات يوم فى باندونج ، بعد زحف طويل عبر التاريخ وبعد جحيم من العذاب الممتد عبر ظلمات الاستعمار .

كان هؤلاء الرجال قد جاءوا من كل مكان ، من كل مكان فى آسيا وأفريقيا ، من ثلثى سكان العالم . ومع ذلك فقد التقوا هناك . وبغض النظر عن القرارات التى اتخذت ، والتى لا تعليق عليها هنا ، فإن هناك شيئاً تفصيليا ـ ولكنه على غاية الأهمية ـ يجدر بنا أن نتوقف عنده : هؤلاء الرجال لم يكونوا يعرفون بعضهم بعضا ، بل لعل منهم من كانوا يمقتون بعضهم بعضا ، من قبل ، فقد علمنا الاستعمار كراهية إخوتنا .. ومع ذلك فقد وجد هؤلاء الرجال أنفسهم مجتمعين معا ، ذات يوم ، لأن عاملاً مشتركا جمع بينهم : ثقل أغلال القهر الاستعمارى الرازحة ، والإذلال اليومى الذى تحملوه ، جيلاً بعد

جيل : أى إنكار شخصيتهم ، والعدوان على كرامتهم الإنسانية . كان ذلك اليوم يوما حاسما ، فقد أدركت الجماعة قوتها على الفرد ، والأغلبية المستقلة على الأقلية ، والعدالة على الجور . وآذنت باندونج بيقظة الجماهير ، وبنهاية نظام .

كانت هناك ، بعد ذلك ، باندونج مرة أخرى ، ومرة بعد المرة ، سواء كان ذلك فى كلكتا أو فى القاهرة ، فى أكرا أو فى كولومبو . وكانت هناك بعد ذلك أعلام كثيرة ارتفعت فى الرياح ، وسارت الشعوب الأفريقية الآسيوية ، بسكانها الذين يتضاعفون فى سرعة رهيبة ، مسيرتها التى لا نكوص فيها نحو الحرية . وكشف العالم الثالث عن نفسه ، وكان التضامن الأفريقى الآسيوى ضد الامبريالية ، وضد الاستعمار ، فى مرات عديدة ، عنصراً حاسماً فى حصول بعض البلاد على سيادتها القومية .

وقد خاض التضامن الكفاح على الجبهات السياسية ، والاقتصادية ، والعسكرية ، كما خاض الكفاح أيضا ـ فلا يجب أن ننسى ذلك ـ على الجبهة الثقافية . ولن نفى أبداً بحق الفضل الذى يعود إلى جنود الكلمة الذين لم ينل منهم وهن قط ، والذين استطاعوا أن يجعلوا من الكلمة فعلاً ، ونضالاً ، ومعركة شرسة عنيدة ضد الامبريالية والاستعمار . فالصحفيون قد أشادوا بكفاح التحرر ، والكتاب والشعراء أفردوا لهذا الكفاح أفضل صفحاتهم ، وأجمل

أغانيهم . وعلى ذلك النحو رد الكاتب تلك الفكرة البورجوازية عن ثقافة زخرفية ، ثقافة الفراغ والجدة ، واعتنق ثقافة المعركة التى تعبر عن الحقائق اليومية ، وعن هموم الشعوب وأمانيها .

وعلى ذلك فقد عادت للكاتب مكانته أمام التاريخ ، وأمام الشعب وفى الوقت نفسه ، وإذ اكتشف الكاتب الشعب ، فيما وراء الحدود فقد اكتشف أيضاً أخاه فى المعركة ، اكتشف الكاتب الآخر .

كان النضال من آجل تحقيق الاستقلال الوطنى والسيادة القومية يتقدم بخطوات واسعة ، وقد رفرفت أعلام الكثير بل الغالبية العظمى من الدول الأفريقية الآسيوية المستقلة ولاشك أن ذلك يؤثر على دور الكاتب فى هذه البلاد .

يرى معمرى آن المعركة فى سبيل التحرر لا تنتهى بالتحرر السياسى من ربقة الاستعمار . ويرى أن دور مؤتمر الكتاب الأفريقيين الآسيويين لا ينتهى بحرية آخر بلد مستعمرة ، لأن التحرر السياسى ليس إلا مقدمة ، لأن رسالتنا هى مساعدة التحرر لا بالنسبة للمستعمرين فقط ، بل بالنسبة للناس جميعا ، لأن كل قوى الاستعباد لا تموت برحيل آخر جندى من جنود الجيوش الاستعمارية ، وذلك بالضبط هو وضع مشكلة التحرر ، فى الآداب الأفريقية الآسيوية ، فى وضعها الصحيح .

أن الكاتب الافريقى يجب ان يحدد ذاته فى سياق جديد ، ولكى يحدد ذاته ، يجب أولا أن يجرد الرجل المتدفق بالحيوية والذكورة ،

فى ذاته ، ويكشفه واضحا للعيان . أى أنه يجب ، أساسا ، حل سلسلة التعميات والأضاليل والثنائيات التى كانت حتى الآن تحكم وضع الكاتب الأفريقى . فهو يتكلم لغة أفريقية ولكنه يكتب بلغة أجنبية ، هى فضلاً عن ذلك ، لغة المستعمرين القدامى ، وهو يريد ـ بل ينبغى له ـ أن يتجه إلى جمهور أفريقى من القراء هو جمهوره الطبيعى ، ولكن الغالبية الساحقة من قرائه من الأوروبيين . حتى ليمكن القول إن تحررنا ـ ككتاب أفريقيين ـ متأخر عن تحرر شعوبنا .

هذه بلاشك مشكلة من أعقد المشاكل التى تواجه الأدب الأفريقى ، خاصة بعد موجة التحرر العارمة التى اكتسحت القارة فى حقبة الستينيات . وهى مشكلة تفضى بنا مباشرة إلى ضرورة استجلاء الظروف ـ أعنى الظروف التاريخية على الأخص ـ التى أدت إلى ظهور هذا اللبس ، وهذه الثنائية ، فى وضع الكاتب الأفريقى .

وفى رأى معمرى أن القارة الأفريقية قد ظلت ، زمنا طويلا ، قارة بلا صوت . أو على الأقل بلا صوت هو صوتها الحق الذى تستطيع فيه أن تتعرف على نفسها ، وأن تمتزج بالآخرين .

كانت القوى التى نظمت تجارة الرقيق ، قرونا طويلة ، ثم نظمت الاستعمار بعد ذلك ، هى التى تتكلم عن أفريقيا ، وكانت تلك الأصوات ، دائما أصوات الزيف والعسف . ولكن لم تكن هناك أدنى إمكانية لرفع غطاء الصمت الذى كان ينوء طويلاً بأفريقيا ، فقد كان

ثقل هذا الصمت لونا من ألوان الاستعباد الاستعمارى وكان لابد للقضاء عليه من القضاء على كل أشكال هذا الاستعباد ، وكان لابد على الأخص أن يبدأ تصور وبدء تنفيذ عملية التحرر السياسى .

وفى فترة الأثنى عشر عاما التى انقضت بين تكون حزب التجمع الديمقراطى الأفريقى عام ١٩٤٦ وبين استقلال غينيا - أول بلد أفريقى متكلم بالفرنسية يحصل على استقلاله - عام ١٩٥٨ ، تطور الأدب الأفريقى الزنجى ونما نموا كبيرا ، على ارتباط وثيق مع حركة التحرر ، يعبر عنها ، وينسق أصواتها المتباينة فى أوركسترا واحد ، ويسبقها ويتقدم عنها فى بعض الأحيان .

ولكن السلطات الاستعمارية بلاشك لم تغفل أهمية الدور الذى كان يقوم به هذا الأدب . كانت السلطات الاستعمارية ، بالفعل قد أقامت نظاما كاملا للشرح والتفسير ، مهمته أن يقوم بالتبرير الأيديولوجى للنظم الاستعمارية . كان الصمت الذى فرضوه بالقوة على الأفريقيين ، علامة ، فى تبريرهم الأيديولوجى هذا ، على عيب بل عطب فيزيولوجى عند الأفريقيين ، فهؤلاء الرجال الذين لم يكن لهم صوت ، لم تكن لهم أيضاً ، عندهم روح ، لم تكن عندهم مقدرة فيزيولوجية ، عضوية على القيام بعمل خلاق .

ولذلك أسهم الأدب الأفريقى اسهاما عظيما فى قضية التحرر الأفريقى .

ونظراً لتنوع الشعوب التى كان ينوء بها القهر الاستعمارى

المتعادل المتشابه ، فقد تحقق التحرر فى الأدب الأفريقى بأشكال متنوعة متعددة ، وفقا للسياق الاجتماعى والسياسى أو الأرضية التاريخية لكل شعب من هذه الشعوب . ومع ذلك فإن الوضع الاستعمارى الذى كان مفروضا على هذه البلاد جميعا خلق فيها وضعا متطابقا فى أساسه . وعندما نفرق بين ميدانين فى الأدب الأفريقى ، ميدان الأدب فى شمال الصحراء ، وميدان الأدب فى جنوب الصحراء ، فليس ذلك إلا بغرض التوضيح النظرى لا أكثر .

لقد انقضت فترة طويلة من الزمن ، فى شمال الصحراء الكبرى ، بين دخول الفرنسيين الجزائر عام ١٨٣٠ وغزوهم مراكش فى ١٩١٢ ولكن الأسلوب الاستعمارى الذى صقله الاستخدام والتطبيق نحو قرن من الزمان ، استطاع بالفعل أن يوحد ، بسرعة كبيرة ، بين الظروف السائدة فى البلاد الثلاثة التى يتكون منها المغرب الكبير .

فقد وجد الاستعمار أمامه هنا ، على الصعيد الثقافى ، حضارة قديمة آلت إلى الركود وإن كانت قيمها ظلت تحكم حياة الشعب فى المغرب كله . وكانت المهمة الأولى أمام الاستعمار إذن أن يقضى على الشخصية المغربية ، وقد استنفد الاستعمار جهدا كبيرا ، طوال عشرات من السنين ، فى محاولة القيام بهذه المهمة ، على نحو متصل ثابت لا انقطاع فيه ، وحرم على المغاربة بالفعل أن يلجأوا إلى أى نوع من أنواع التعبير الجاد عن أنفسهم .

وقد كان عليهم الانتظار حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ، لكى

ينشأ لون من ألوان التعبير المغربي ، في ظروف شاقة غير مواتية ، وقد ظهر ذلك أولا في الصحافة . فقد وجد المستعمرون أنفسهم في موقف يستحيل فيه عليهم أن يكبتوا الآمال التي ولدتها الحرب ، وساعد على نموها بدء ذيوع الأفكار الوطنية ، وإذن فقد سمحت السلطات الاستعمارية بظهور بضع صحف سميت بالصحف « المحلية » كانت وظيفتها في الواقع وظيفة صمامات الأمن ، وإن كان لم يكتب لهذه الصحف استقرار .

فكيف واجهت هذه الصحف مشكلة ثنائية اللغة التي فرضها الاستعمار في محاولة القضاء على الشخصية الوطنية ؟

كانت اللغة المستخدمة في الصحف عندئذ هي لغة المستعمر كما نعرف ، وذلك حتى يمكن منازلة النظام الاستعماري في ميدانه ، وإن كانت قد وجدت مع ذلك بضع صحف باللغة العربية ، ولكنها كانت تتجه ، بطبيعة الأشياء إلى جمهور محدود . ومع ذلك فإن الجمهور الذي كانت تصله هذه الصحف ، في الواقع ، كان جمهوراً أكبر بكثير من جمهور القراء ، يشرحون الأمور لمن لا يعرفون ، وعلى أسلوب الارتشاح الغشائي ، إذا صح القول وكما يحدث في الميدان البيولوجي ، كان الناس جميعا ينتهون إلى المشاركة في تلقي الأخبار ، بل في تلقي المذاهب الفكرية والسياسية .

في خلال تلك الفترة كان الإنتاج الأدبي الحقيقي لا وجود له ، بالفعل ـ كانت الكتابة نوعا من المغامرة في سياق النظام

الاستعمارى ، فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين . إن تكوين النظام الاستعمارى نفسه وطبيعته لا يسمحان إلا بأناشيد الثناء عليه والتغنى بمآثره . وإذن فهو يحكم على كل إنتاج أدبى محتمل بأن يكون أدبا كاذبا أو أدبا لا قوام له . وقد ظهرت بالفعل فى خلال هذه الفترة بضع روايات كتبها بعض المغاربة ، إنتاج خداع لا يتناول أبداً ـ من قريب أو من بعيد ـ المشاكل الحقيقية ، ولسبب واضح ، ولكن الأدهى من ذلك أن هذا الأدب يرى المجتمع فى بلاد المغرب ، بنفس العين التى تراه بها الأقلية الأوروبية . أى يراه بحيث يحط من كل مظاهره ، دون تفرقة ، أو يصوره فى أحسن الحالات ، تصويرا اثنوجرافيا بحتا ، تصويرا خارجيا ومتشيئا . ومن ذلك روايات الحاج حامو عبد القادر ، ورواية « عزيزة » لجميلة دبيس ، ورواية «بو الأنوار» لزناتى ، وغيرها . هذا أدب يمكن أن نسميه أدبا « محليا » بالمعنى السيىء المشين لهذه الكلمة ، لأنه كان يقبل هذا الوصف لنفسه ، ويقتصر عليه .

وإذن فقد كان الموقف فى تلك الفترة ، على الإجمال ، هو أننا لا نجد فى بلاد المغرب كلها ، إلا أدبا مكتوبا بالعربية الفصحى لا يكاد يكون له وجود ، فإن وجد فهو يتخذ الأساليب والأشكال التقليدية التى عفا عليها الزمن ، أو إنتاجا باللغة الفرنسية ، إما أن يكون إنتاجا صحفيا بحتا فهو يتصل بالنشاط السياسى لا بالابداع الأدبى ، وإما أن يكون أدبا واقعا تحت سيطرة الغرب الأجنبية ، وهو

على أى الحالين أدب ينوء بالضغط والتقييد والقهر الاستعمارى .

هذه الصورة القاتمة إنما هى ، فى نهاية الأمر ، نتاج طبيعى ومتوقع للقهر الاستعمارى سواء كان ذلك على الصعيد السياسى ، أو الثقافى . ولكننا نعرف أن الشعوب لا يمكن أن تقهر على أمرها ، ونعرف أن صوت الشعب العربى ـ فى بلاد المغرب جميعا ـ لم يكن له أن يختنق ، ونذكر فى هذا الصدد كلمة الروائى الجزائرى محمد ديب : « لقد كانت المكتبة الوطنية للشعب هى ذاكرته » ومع ذلك فقد يبدو أن الذاكرة ، والتناقل الشفاهى للأدب الشعبى ليس إلا نوعا من أنواع الأدب الصغرى ، بالمقارنة إلى الرواية ، والقصيدة ، والقصة ، وهكذا ... وخاصة أن هذه التقاليد الشفاهية ، بحكم الظروف ، كانت تدور فى شبه سرية ، حتى تستعصى على القهر الاستعمارى العالمى .

كانت القصيدة الشعبية ، مثلاً ، تنتقل من فم إلى فم دون أن تتخذ قالبا مكتوبا أبدا ، على وجه التقريب . وكانت من ناحية أخرى مكتوبة إما بالعربية الشائعة ، أو باللهجة البربرية المستخدمة فى بعض مناطق المغرب العربى الكبير ، وقد كان المستعمرون يزدرون بهاتين اللغتين ـ أو اللهجتين كيفما تريد ـ ولا يعنون بأن يتعرفوا عليهما . فهل كان لذلك كله أثر فى تطور هذا النوع الأدبى ، بحيث يحق لنا أن نعتبره بالفعل معبرا عن صوت الشعب فى الجزائر ، وتونس ، ومراكش ، خلال فترة النظام الاستعمارى ؟

واضح بالطبع أن الظروف الحرجة ، المهددة التى ظهر فيها هذا

الشعر فى رأى مولود معمرى ، لم تكن لتتيح له الانطلاق الكامل ، وقد ظل هذا الشعر شعبيا ، دائما تقريباً ، وبقى فى أغلب الأحيان قريبا كل القرب من الأشياء والأحداث فى أكثر سماتها خصوصية ولكنه مع ذلك ظل الدليل الحى على الوفاء الضارب بجذوره فى أعما ق التربة ، مهما كان مكتوما مقيدا مصفدا بالأغلال . فهو يتتبع الغزو الفرنسى خطوة بخطوة ، ومعلق عليه . يغنى بانتصارات الشعب ويندب الهزائم ، وأدنى حدث تتولد عنه حكاية أو أغنية ، أو شكاة ، ينقلها الشعراء المتجولون - المعروفون باسم المداحين - من قبيلة إلى قبيلة ، ومن سوق إلى سوق ، وتتجمع حولهم الجماهير ، فى حلقات من التواصل الحقيقى . بعد الغزو ظل هذا اللون من الشعر الشعبى ينمو ، على الرغم من العقبات التى وضعتها السلطات الاستعمارية فى طريقه . وطوال قرن كامل كان الشعر الشعبى يعطى تاريخا وطنيا لكل الأحداث التى وقعت فى بلاد المغرب الكبير ، ويصحح بطريقة عفوية وتلقائية ، كل الأكاذيب وأنصاف الحقائق ، وجرائم الصمت التى كانت تقترفها الصحافة الاستعمارية الخاضعة للأوامر ، أو الأدب المكتوب الذى، لم يكد يكون له وجود .

ومهما أفضنا فى القول فلن نفى حق الدور الذى قام به هذا الإنتاج الشفاهى . ففى خلال فترة ازدهار الاستعمار - أى بصفة عامة بين ١٨٧٠ و ١٩٣٠ - كانت شعوب المغرب محرومة من كل أداة للتعبير عن نفسها . بل الأدهى أنه كانت فى الجزائر محاولة ضخمة ،

منظمة ، لتجريد الشعب من شخصيته : فقد قضى على النظم القديمة السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية للمجتمع الجزائرى قضاء تاما . واختفت معظم المدارس القديمة التى كانت تعلم القرآن ، وما بقى منها حكم عليه بحياة نباتية خاملة ، فى الظلال ، تحت رقابة السلطات . كانت الصحف الجزائرية الحقيقية نادرة ، مهددة باستمرار ، مقيدة ، وهى على أى حال لا تصل إلا إلى حاشية محدودة ضيقة من المتعلمين . كان المجتمع الجزائرى مهددا بأن يفقد حتى الوعى بذاته .

وفى هذه الظروف كان الأدب الشعبى ، لأكثر من قرن كامل ، ملاذا حقيقيا لشخصية الشعب الجزائرى وأمانيه . واستمرت التواريخ المنظومة للأحداث تقوم بدور هام بالتأكيد ، لأنها كانت تتيح للشعب الجزائرى أن يتلاحم ويتكامل ، فى نفس الوقت الذى تحافظ فيه على تلك القيم التى ساعد نفاذها واستمرارها على نجاح الثورة الجزائرية عند شبوبها فى أول نوفمبر ١٩٥٤ .

كانت المدارس الإسلامية هى التى تعلم القرآن فى الجزائر ، خلال تلك الفترة ومهما كان الضغط عنيفا على هذه المدارس ، فإنها قد نهضت بدور فعال فى الحفاظ على الشخصية الجزائرية العربية ، وعلى القيم التى ساعدت على نجاح ثورة الجزائر .

فقد كانت هناك بالتوازى مع الأدب الشعبى ـ هذا الخلق العفوى التلقائى الذى يبدعه الشعب ـ حركة أسهمت اسهاما كبيرا فى إعادة

عقد الصلات بين تقاليد الفكر المغربى وأصوله الإسلامية ، ونهضت حركة العلماء ، فى الواقع ، بمهمة مزدوجة : مهمة الإصلاح الدينى ، وتطهير الدين من الشعوذات الرجعية التى علقت به - كخزعبلات المرابطين وتقديس الأولياء - ومهمة تدريس ودراسة اللغة العربية . فأرست بذلك قواعد التحرر الثقافى الذى تشابك تشابكا وثيقا بحركة التحرر السياسى .

إننا بذلك نقترب من الحرب العالمية الثانية ، ونوشك أن نستشرف هذا الانفجار الرائع العظيم للأدب الجزائرى الذى هز العالم كله - كما هزته الثورة الجزائرية التاريخية العظيمة .

عجلت الحرب العالمية الثانية تعجيلا كبيراً بالحركة صوب التحرر الوطنى ، وأتاحت فى الوقت نفسه انبثاق الأدب المغربى حقيقة - حتى إن كان هذا الأدب يتخذ من لغة المحتل أداته ، كما هى الحال دائما على وجه التقريب .

وقد رأينا بالفعل ، خلال بضع سنوات قليلة ، انبثاق سلسلة كثيفة نسبيا من الروايات المغاربية التى تختلف اختلافا جذريا عما شاهدناه من قبل فى هذا السبيل . فمن الجزائريين : مولود فرعون ، ومحمد ديب ، ومولود معمرى ، وكاتب ياسين ، ومالك حداد ، وآسيا جبار ، ومن المراكشيين : أحمد سى فريوى A. Sifrioui ، ومن التونسيين ميمى Memmi . والمشاركة لا فى المناخ الفيزيقى والإنسانى بل فى الأمانى والمطامح ، واضحة بين أعمالهم جميعا ، فيما وراء تنوع

مزاج كل منهم ، وهذه المشاركة تكشف عن توافق عميق يبيح لنا أن نشير إلى أعمالهم جميعا ، كوحدة واحدة ، وأعمالهم فى الواقع مركزة أساسا حول حركة تحرر مزدوج . فالموضوع الجوهرى فى كل هذه الأعمال هو المواجهة بين المجتمع التقليدى والنظام الاستعمارى .

تتجسد هذه المواجهة فى قصص تروى عن بعض أقدار فردية ، ونحن نجد بطبيعة الحال فى التفاصيل كل التنوع الذى يعزى إلى اختلاف طبائع الكتاب ومزاجهم ، ويعزى أحياناً إلى اللبس والغموض الذى يقوم فى الحياة نفسها . ولكننا نستطيع القول أن أساس التخطيط الأدبى عند هؤلاء الكتاب جميعا ، أساس واحد ، ويمكن أن نرجعه إلى توقيت من أربع حركات : فالحركة الأولى أن يبدأ كل شيء بتصوير اتصال عنيف ، درامى فى الغالب ، بين شخصية روائية نابعة من المجتمع التقليدى ، وبين العالم الغربى ، والمحنة هنا محنة قاصمة ، حتى لنجد البطل ، فى الحركة الثانية يرتد على مجتمعه ، وبدينه . بل يبدأ سيره نحو المجتمع الاستعمارى بكل ما يجلله من أكاليل الميزات وارتفاع المكانة ، ويريد أن يذوب فى هذا المجتمع . ولكن هذا المجتمع يصده بالطبع ، ويلفظه ، فهذه إذن هى الحركة الثالثة . أما الحركة الرابعة فهى العودة ، والوعى ، وقد استنارت الشخصية الروائية الآن وأدركت الطبيعة الحقة للنظام الاستعمارى ، فهى تتحرر منه ، وترجع إلى القيم القومية التى كانت قد حاولت أن ترفضها . ولكن هذه العودة ليست مطلقة ، بل هى عودة

مع تمييز الغث من السمين ، فالبطل لا يقبل التقاليد السلفية جميعا على علاتها ، إنه قد تحرر من المحظورات العقيمة ومن كل ماهو رجعى وبال فى التقاليد القديمة.

ولذلك فإن لهذه الأعمال قيمة تحريرية ، على نحو آخر ، غير مباشر ، فى نطاق النظام الاستعمارى الذى انبثقت فيه . فلم يكن للمجتمع المغاربى حتى ذلك الحين وجود معترف به على الاطلاق : لا فى القوانين ، ولا فى أحداث الحياة اليومية ، ولا فى الأدب ، ولكن هاهو ذا أدب شمال أفريقيا ، للمرة الأولى يتحدث عن أمم المغرب الثلاثة باعتبارها حقائق موجودة بالفعل ، ليس الاستعمار الأوروبى فى تاريخها ولا فى حياتها إلا حادثة عارضة فاجعة ، وهكذا انقلبت أطراف المشكلة : فقد كانت الحقائق الوحيدة والقيم الوحيدة المعترف بها هى الحقائق والقيم التى تخدم الاستعمار ولم يكن العالم المغاربى يتحدد إلا بها ، على نحو سلبى دائما ، ولكن الرواية المغاربية تأتى فتصحح هذا الوضع ، على الأقل فى النطاق الخاص بها ، وتقيم هذا العالم من جديد على قدميه ، بعد أن كاد يسير منكفئا على رأسه ، وهى تصور حياة الناس ، فى المغرب الكبير ، باعتبارها الحقيقة الجوهرية ، والاستعمار باعتباره حادثة عرضية وشذوذا ، وإذن فقد وضعت أعمال الروائيين المغاربة الشخصية المغاربية باعتبارها حقيقة واقعة فى نطاق الفن قبل أن تتحقق هذه الشخصية المستقلة فى النطاق السياسى وترجمت معظم هذه الأعمال إلى اللغات الأجنبية ، وكان

وجودها وحده يقضي بالعدم على كل أشباه الحقائق المغلوطة التى قام عليها النظام الاستعمارى ، فقد كانت كل هذه الأعمال تحمل مقدمة واحدة منطقية : أن أمم المغرب العربى قائمة ، وموجودة ، وأن الاستعباد الذى تعانيه ، ليس فى المبدأ ، الا محنة مؤلمة ولكنها مؤقتة عابرة .

فى خلال الثورة الجزائرية ظهر جيل من الكتاب ، شبابا أو أقل شبابا ، وهم شعراء فى الغالب ، عزفوا سيمفونية الملحمة المجيدة التى صنعها الشعب الجزائرى ، ومنهم بشير حاج على ، وجمال عمرانى ، وجان سيناك ، وهنرى كريا .

والأعمال التى ظهرت باللغة الفرنسية لا تختلف اختلافا جذريا عن أعمال الفترة السابقة ، وهى فى معظمها من أعمال كتاب الجيل الأول . ولعل ذلك فيه تفسير لأنها تواصل العمل الذى بدأته قبل الحرب العالمية الثانية دون أن تدخل عليه تغييرات جوهرية ، ومع ذلك فإن الموضوع الذى تتخذه بعض هذه الأعمال هو موضوع حرب التحرير ، أو تدور بعض هذه الأعمال فى نطاق حرب التحرير . مثال ذلك « الطلسم » لمحمد ديب فى عام ١٩٦٧ ، و « الأفيون والعصا » لمولود معمرى فى ١٩٦٥ أيضاً ، و « الساحة المضلعة ذات النجوم » لكاتب ياسين فى ١٩٦٦ ، وينبغى أن نضيف إلى ذلك كتاب مجامصادجى Mgamsadji « صمت الرماد » وكتاب عبد الحميد بنزين Benzine « يوميات الزحف » . ولكن هذه الأعمال مع ذلك اقل

عددا . ويبدو أن الأدب المغاربى ـ والجزائرى خاصة ـ يمر بفترة اعتكاف ، وعودة إلى الذات ، وانطواء .

إن الحديث عن الأدب الأفريقى المكتوب بالفرنسية فى شمال الصحراء ، وتحليل لدوره فى الكفاح التحررى الذى خاضته شعوب المغرب العربى ، على الرغم من محاولات الاستعمار المستميتة للقضاء على الشخصية العربية المستقلة المتميزة فى شمال أفريقيا ، حديث مثير وممتع فماذا عن إلمامة سريعة بالأدب الأفريقى المكتوب بالفرنسية ـ مادام هذا مناط اهتمامنا ـ فيما يسمى بجنوب الصحراء ؟

يرى معمرى أن الحركة الأدبية ، فى جنوب الصحراء ، تستجيب لنفس المتطلبات العميقة التى يستجيب لها أدب شمال الصحراء ، وإن كان يتخذ طرقا خاصة بها للتعبير عن نفسها .

وقد ظهر أدب الجنوب ، فى ثلاثة مظاهر مختلفة ، متعاصرة أو متعاقبة : أولا كتأكيد للذات ، وخاصة فى الشعر . وثانيا كاسترجاع واستعادة للذات ، وخاصة فى الأعمال التاريخية أوالإثنوجرافية التى تتناول تحليل الأجناس والشعوب . وثالثا باعتباره تحررا وانطلاقا من أسر الاستعباد ، وخاصة فى الرواية .

ولكن كيف كانت بداية هذه الحركة التى اتخذت هذا التفريع الثلاثى الشائق ؟

كانت حركة الإحياء الأدبى الأفريقى ـ باللغة الفرنسية ـ فى

بدايتها تتميز فى الواقع بسمة طريفة . فقد كانت أفريقية ، وأنتيلية ـ من جزر الأنتيل فى المحيط الأطلنطى أو على الأصح فى البحر الكاريبى ـ فى وقت معا . ودون أن نرجع إلى الرواد القدامى ، يمكن القول أن أول عمل فى الأدب الأسود المكتوب بالفرنسية كان هو رواية رينيه مارون René Marone التى حصلت على جائزة جونكور عام ١٩٢١ ، باسم « باتووالا » Batouala ، ورينيه مارون إدارى اقتصادى من أصل مارتينيكى ، وقد اختار عمدا أن يكتب « باتووالا » باعتبارها رواية أفريقية ، فهو يقف إلى صف السود ، ويكتب بطريقة أفريقية ـ وبخاصة فى الوصف ـ ويحاول منهجيا أن يتلمس القوة السحرية للكلمات ، فيعيد بذلك ربط العلاقة بالتقاليد الأفريقية . ومن الممكن إذن أن نقول انه رائد الزنوجة Negritude

وفى نفس الوقت ظهرت فى باريس جماعات ثقافية يشترك فيها الأفريقيون والأنتيليون جنبا إلى جنب ، ليؤكدوا القيم التى يسمونها « القيم السوداء » . ولكن ظهور « كراسة العودة إلى البلد الأم » لايميه سيزير Aimé Césaire فى عام ١٩٣٩ هو الذى بدأ عصر الزنوجة . وأعقب ذلك الشعراء الذين تغنوا بالزنوجة : ليوبولد سينجور ، ودافيد ديوب David Diop وشعراء مدغشقر الثلاثة الكبار : رابيا ريفيلو Rabearivelo ، وجاك رابيما نانجارا ، ورانييفو . ولكن هذه الحركة تمتد ، وتتخذ قالبا محددا منظما ، فى أعقاب الحرب العالمية الثانية على الأخص . فقد ظهر أول عدد من

مجلة الأدب والفكر الأفريقى الذائعة الصيت « الوجود الأفريقى » Présence Africaine فى نوفمبر ١٩٤٧ . وتنصب فى المجلة كل الميول والتيارات الأدبية والفكرية ، كما تنصب فيها كل أمزجة الكتاب وطبائعهم المختلفة . ومن الواضح أن هذا الاتجاه التجميعى التوفيقى إنما يفسر بضرورة التجمع والاحتشاد قبل العثور على التحديد والتعريف ، وفى عام ١٩٤٩ أنشأت مجلة « الوجود الأفريقى » دار نشر خاصة لها لإصدار الأعمال الأفريقية .

لقد عرفت مجلة « الوجود الأفريقى » بأنها ـ كانت ومازال ـ من أهم منابر فكرة «الزنوجة» وأدب «الزنوجة» ، وقد أصدر جان بول سارتر فيها دراسة «أورفيوس الأسود» التى قدم بها المجموعة الجديدة للشعر الزنجى والملاجاشى ، فى عام ١٩٤٨ ، وجعل منها تقنينا لامعا لفكرة الزنوجة ، وأعطاها أساسا نظريا . ولكن فكرة الزنوجة تثير ردى فعل متعاكسين على خط مستقيم ، لا تعوز الحرارة كل منهما . فأحد الموقفين اللذين تثيرهما فكرة الزنوجة هو موقف أصحاب الفكرة وأنصارها وأبرزهم بالطبع ليوبولد سنجور ، وأصحاب هذا الموقف يؤكدون وجود وثبات واستمرار عوامل أفريقية معينة منها مثلا : الإدراك الحدسى للحقائق ، وهو الإدراك الذى يصل إلى أعمق ثنية من الإدراك العقلى الغربى الذى يعرف باسم الاستقراء أو المنطق أو الجدل . وهم يذهبون إلى أن الحفاظ على هذا الإدراك الحدسى ، وتنميته ، يسهم فى إثراء التراث الإنسانى . أما أصحاب

الموقف الآخر ، فهم أحياناً ينكرون أساس تعريف الزنوجة نفسه ، وينكرون وجودها . ولهم عليها اعتراضات كثيرة من أبرزها ـ مثلا ـ أن تحديد هذه الزنوجة ، بشكل قاطع ، وتقسيتها ، على نحو صلب ، يؤدى إلى عزل الأفريقيين فيما يشبه المعزل الثقافى المغلق على ذاته ، مما يتيح للاستعمار الجديد ـ فى المجال الثقافى أساسا وفى غيره من المجالات بالتالى ـ فرصة الانقضاض عليها ، وتحطيم التضامن والترابط بين شعوب العالم الثالث ، وتيارات فكرها وأدبها . هذان هما الموقفان المتناقضان بإزاء الزنوجة ، بأوجز عبارة ومع التبسيط الشديد بالطبع . فما رأى مولود معمرى فى هذه المشكلة ؟

يجيب معمرى بأن هذه المواقف والحملات التى أثارتها فكرة الزنوجة إنما هى ـ أولا ـ دليل على حيوية هذه الفكرة ، على أنها بالفعل حررت القيم التى تسمى « القيم السوداء » من ربقة إنكار طال أمده قرونا ، وعلى أنها فى نهاية الأمر تضع المشكلة من زاوية نظر أفريقية حقا . ومع ذلك فإن هذين الموقفين التطرفين يقران بوجود قاعدة أو منطلق مشترك ، وأهداف مشتركة بينهما جميعا . ولكن الحقيقة أن هذين الموقفين ليسا بهذا القطع والحسم الذى صورته الآن . فكل منهما يدخل فى دعواه ظلالا تخفف من حدتها ، وتقربها من وجهة النظر المضادة . فأشد مفاهيم الزنوجة تطرفا لا يمكن أن ينكر أن ثقافة ما ، ونظاما ما للقيم ، لا يمكن أن تكون معطيات أبدية ثابتة ، بل هى على العكس تتطور ، وتثرى ، باتصالها بالثقافات

الأخرى ، ونظم القيم الأخرى . وبإزاء ذلك نجد أولئك الذين ينكرون الزنوجة ، بأقصى ما يسعهم من قوة ، يعترفون بأنها ، في لحظة تاريخية معينة ، كانت فكرة ومذهبا تحريريا حقا ، وأنها في شكلها الصلب كانت خطوة لعلها ضرورية ، وأنها على أي الأحوال ، أتاحت السبيل لجهود في التأمل والتفكير مثمرة ، ولو أدت هذه الجهود إلى إدانة الفكرة التي أثارتها .

وإذن فعند معمري أن بعث الأدب الأفريقي الأسود قد أتخذ ثلاثة تفريعات ، تأكيد الذات واسترجاع الذات ، والتحرر .. فقد أخذ الكتاب الأفريقيون والأنتيليون يحاولون إعادة بناء الحضارة الأفريقية ، وردوها إلى موضعها الصحيح ، بطرق شتى . هناك أيميه سيزير الذي يضفي عليها طابعا متطرفا متمردا في كتاب « مقال في الاستعمار » عام ١٩٥٠ ، فيقول مثلاً : «أنني من جانبي أقف إلى صف الحضارات غير الأوروبية ، موقفا منهجيا . أنني أقف إلى صف المجتمعات التي دمرها الاستعمار » ! وهناك كتاب آخرون من علماء الأجناس ، والمؤرخين ، يذهبون إلى تقصي الأصول والمنابع ، ويتتبعون في ذلك طريق الرواد الأول .

ولاشك أن العمل القياسي النمطي في هذا المجال هو كتاب جومو كينياتا « في مواجهة جبل كينيا » عام ١٩٣٧ ، ثم يتدفق الإنتاج بعد ذلك في هذا التنحى؛ فنجد مثلاً بول هازوميه Paul Hazoumé في كتابه « روح الداهوميين كما تكشف عنها ديانتهم » في ١٩٥٧ أو

ماكسميليان كوينوم « فى بلاد الفون » عام ١٩٣٨ ، يستكشفان الميدان الدينى . ونجد شيخ أنتاديوب Sheikh Anta Diop فى « الأمم الزنجية والثقافة » عام ١٩٥٤ ، و « الوحدة الثقافية الأفريقية » عام ١٩٥٩ و « أفريقيا السوداء قبل الاستعمار » عام ١٩٦٠ يستكشف الميدان التاريخى والثقافى .

فما دور الأدب الشعبى فى أدب أفريقيا السوداء ؟

ظهر عدد كبير من الكتاب فى آفريقيا السوداء يحاولون الحفاظ على الأدب الشفاهى التقليدى ، وبعثه ، واحياء كل تقاليد وتراث الشعراء الجوالين الافريقيين القدامى الذين عرفوا باسم « المنشدين » ففى ١٩٤٧ آصدر بيراجو ديوب Birago Diop « حكايات آمادوكومبا » ثم فى ١٩٥٨ « حكايات جديدة لأمادو كومبا » ونشر فيلى دابو سيسوكو ، Fily Dabo Sissoko فى ١٩٥٣ « الحكمة السوداء » وهى مجموعة من الأمثال الشعبية ، وفى ١٩٥٥ مجموعة من القصائد باسم « هارماكهيس » Harmkhis وفى ١٩٥٥ نشر برنار داديه Bernard Dadie مجموعة من الحكايات الشعبية تحت اسم « الأزار الأسود » ومجموعة أخرى تحت اسم « أساطير أفريقية » فى ١٩٥٧ ، كما فعل ذلك أيضاً كل من كوينوم Quenuom فى « ثلاث أساطير أفريقية » وجوليان اليبينى J . Alepini فى أساطير وحكايات من داهومى ، كما يروى ديكا أكوا Dika Akwa مجموعة من الأمثال فى كتابه « إنجيل حكمة البانتو » ، والكسندر ادانديه A . Adendé

فى كتابه « حكمة الأقزام » ويعود نيانى Niané فيكتشف ملحمة سودياتا Soudiata من جديد .

ولكن كل هؤلاء الكتاب لا يحاولون مجرد انقاذ أشكال الثقافة الشعبية ، وكشفها ، بل هم يتلمسون فى الأشكال التقليدية أساسا ، عناصر للتنمية والتطور . فيقول بيراجو ديوب مثلاً : « إن الشجرة لا تنمو إلا إذا ضربت بجذورها فى الأرض المغذية المرضعة » ، بل يذهب بعضهم إلى محاولة استخلاص نظام أخلاقى كامل من هذه التقاليد الشعبية ، فنجد برنار دادييه يلقى فى المؤتمر الثانى للكتاب والفنانين السود رسالة عن « الحكاية الشعبية عنصر للتضامن وللعالمية » .

ونستطيع أن نعتبر بعض الروايات الأفريقية نابعة عن هذا الاتجاه نفسه ، فهى روايات ترسم الواقع الأفريقى كما يراه أفريقى ، من الداخل . ومنها مثلاً رواية نازى بونى Nazi Boni التى أصدرها عام ١٩٦٢ باسم « غسق الزمن القديم » ورواية تشيبامبا Tchibamba فى ١٩٤٨ باسم «نجاندو» ، وعلى الأخص روايتان للكاتب الغينى الشهير كامارا لاى Camara Laye « الولد الأسود » فى ١٩٥٣ و « نظرة الملك » فى ١٩٥٧ . وهذه الأعمال إنما تهدف إلى أن تكون تصويرا أمينا ، وإعادة للأمور إلى نصابها ، فى وقت معا .

وفى نفس الوقت أسمعنا الشعراء صوت أفريقيا ، فى موجة نادرة لا تنكر ، ومنهم مثلاً تشيكايا أوتامسى Tchikaya U Tamsi فى

« نيران الغابة » عام ١٩٥٣ ، وبرنار داديه في « حلقة الأيام » عام ١٩٦٢ .

وبالنسبة إلى رواية « الولد الأسود » لكامارا لاى ، فإن الحملات العنيفة التى أثارها ظهور هذا الكتاب ، على صفحات مجلة « الوجود الأفريقى » ستظل فى ذاكرة التاريخ الأدبى ، أوضحت هذه الحملات بأنه ، حتى فى هذه الفترة المبكرة نسبيا ، كان من المتعذر بل يكاد يكون من المستحيل أن يتكلم الروائى عن أفريقيا ، أو يصورها « تصويرا أمينا » كما قلت ، إذا جردها من الواقع الاستعمارى الذى كانت تعانيه ، وحتى فى الشعر ، فى الفترة بين ١٩٤٨ و ١٩٥٥ حاول شعراء مثل برنار داديه ودافيد ديوب أن يكتبوا شعراً نضالياً .

ففى الرواية الأفريقية ـ وهى الشكل الذى ولد ونما فى فترة متأخرة ـ أخذ الحاضر يلقى بثقله ، فيجعل من الأدب الأفريقى أدب معركة ، وكفاح . هنا ظهرت كل جوانب الواقع الاستعمارى يصورها المستعمر الذى ، ـ ح تحت عبء هذا الواقع . هنا نجد مونجو بيتى Mongo Beti فى روايته « المدينة القاسية » عام ١٩٥٤ يصور كل مساوىء الحلف الاستعمارى الاقطاعى ، وفى روايتيه اللاحقتين : « مسيح بومبا المسكين » و « ملك المعجزات » يصور فشل المبشرين المسيحيين ، ونجد كاتبا مثل فرديناند أويون Ferdinand Oyone يصور هذا الواقع الاستعمارى فى روايتيه « حياة خادم » و « الزنجى العجوز والوسام » بل تتخذ بعض الأعمال الروائية موضوعها من

الأحداث السياسية الأقرب عهداً مثل «كلامبيه» لبرنار داديبه أيضاً (هذا كاتب وفير الإنتاج مرموق المكانة ، من ساحل العاج) ، ومثل رواية سيمبين عثمان ، من السنغال ، التى ظهرت تحت عنوان « أطراف غابة الله » . والواقع أنه على الرغم من اختلاف الآراء وارتطامها حول تصور الرواية الأفريقية ، فإن هناك تكاملا دياليكتيكيا بين الصيغتين المتناقضتين اللتين يدور حولهما النقاش والحوار . فالصيغة الأولى هى تصوير الحياة الأفريقية كما هى ـ كما يقول كامارا لاى : « لا اريد أن أقول شيئاً أكثر مما رأته عيناى ، ولم أرو أكثر منه » . ولكن هذه الصيغة التى وصفت بانها تصور حذر ، قاصر ، غير واقعى ، هى فى الحقيقة صيغة أصيلة ، لأنها شكل آخر من أشكال الاحتجاج على النظام الاستعمارى ، ومنازلته ، أما الصيغة الأخرى فهى صيغة الرفض الصريح ، والكفاح السافر . وقد كان على الروائيين الأفريقيين أن يجدوا الصيغة التركيبية البناءة التى تحتوى على العناصر الايجابية من كل من الصيغتين المتناقضتين : ذلك أن التصوير الغنائى لأفريقيا التى يكاد لا توجد فيها الظاهرة الاستعمارية تصوير غير واقعى .

وقد حاول كتب كثيرون أن يصلوا إلى هذه الصيغة التركيبية الفنية ، حتى من قبل موجة الاستقلال التى اكتسحت أفريقيا ، وعلى الأخص بعدها بقليل . ويبدو أن ذلك هو النتيجة المنطقية لهذا الجهد الطويل نحو التحرر الأفريقى . ففى الميدان الفكرى نجد كتبا مثل

« روح اقزام افريقيا » أو « فلسفة البانتو » تظهر فيها آثار الفكر المسيحى ، أو الفكر المسيحى الجديد المتصل بالميدان السياسى . وفى الرواية نجد « تبيرنو بوكار » للكاتب أمادوبا هامباتى Amadou Ba Hampaté ، و « المغامرة الغامضة » ، لشيخ حميدو كانى Hamidou Kané ، وهى تستلهم وحيا دينيا إسلاميا . ثم نجد أخيراً الماركسيين مثل مجموت ديوب Magemout Diop وعبدالله لاى .

ومع ذلك فإن من الحق أن الأدب الأفريقى ، سواء فى شمال الصحراء أو فى جنوبها ، قد اعتراه البطء ، وشابه نوع من النضوب ، بعد استقلال البلاد الأفريقية . إن هذه الظاهرة ، بفجائيتها الغريبة ، وشمولها قد استرعت فضول المراقبين وأثارت قلق الأفريقيين أنفسهم . وهناك فى الواقع فى هذه الظاهرة ما يشبه التناقض المزعج . فقد حصل الأفريقيون على حريتهم التى كانوا يطالبون بها ، وتطالب بها أعمالهم الأدبية ، فى عنف بالغ أحياناً ، وقد كان ينبغى لذلك أن يكون مهيئا للمزيد من الخلق ، أن يخلق مناخا صالحا لازدهار الأدب ، ومع ذلك فقد حدث العكس حتى الآن . إلى حد أن البعض قد أخذ يتساءل بقلق ما إذا كانت الأصوات الأفريقية لا ترتفع إلا فى ظل الكبت والقهر ، وما إذا كان الكتاب الأفريقيون قد غاض معين إلهامهم عندما لم يعودوا يجدون الاستعمار يدينونه وينحون عليه باللائمة . وأخطر ما فى هذه الظاهرة انها لا تقتصر على بلد بعينه أو كاتب بعينه ، أى أنها ليست وليدة الصدفة ، ولكن لابد

ان لها أسبابا عميقة وعامة ، وإذن فينبغى لنا أن نتلمس هذه الأسباب ، سواء فى الميدان الاجتماعى أو فى ميدان التحليل الأدبى نفسه .

يرى معمرى أن بضع حقائق كفيلة بأن تلقى الضوء على المشكلة ، وإن لم تكن تفسرها تماما ، أو تحلها . فلاشك أن بعض أسباب هذه الظاهرة أسباب مادية بحت . فكثير من الكتاب الذين ظهروا قبل ١٩٥٨ قد شغلتهم الآن مناصب الدولة أو الإدارة فى بلادهم التى استقلت حديثا ، واحتاجت إلى كل خبرات أبنائها . ومن ناحية أخرى فإن الدول الأفريقية الحديثة العهد بالاستقلال مازالت هشة البنيان . فهى تمر جميعا بفترة انتقال لا تخلو من اضطراب وقلق ، وهى تتأقلم مع ظروفها الجديدة بحيث تعتريها الهزات والانتفاضات . وفى هذه الظروف لاشك أن بعض الكتاب الأفريقيين يحسون أن وظيفتهم - وإن لم تتغير أساسا - ليست فى مواصلة إنتاج أدبى على النمط الأوروبى ، ويحسون أن الواقع الأفريقى بسماته المميزة يدعوهم إلى أدب أفريقى له سماته المتميزة ، وذلك كله يدعوهم بلاشك إلى التمهل . هناك مشاكل جديدة تواجه الأدب الأفريقى - بعد الاستقلال - مشاكل لا يعرفها أولئك الذين يزعمون أنهم يلقنونه الدروس .

الكاتب الأفريقى اليوم مدعو على الأخص إلى أن يعرف ذاته ، ويحددها فى سياق جديد تماما ، وليس ذلك أمرا سهلاً ، عليه أساسا

أن يحل مشاكل اللبس والثنائية التي كانت مفروضة عليه حتى الآن ، كما كان الوضع قبل الاستقلال : مشاكل ثنائية اللغة ، وأمية الجمهور . الكاتب الأفريقي يعرف ـ وهو يكتب وفى أثناء الكتابة ـ أنه يعبر عن الحقائق والناس والأشياء والعواطف الأفريقية بلغة نمت وتطورت قرونا طوالا فى سياق حضارة مختلفة كل الاختلاف . فإما أن يحرص على الكلمات ، فيخون الأشياء ويخون روحها (وروحه أيضاً ، ربما) وإما أن يخلص ولاءه للأشياء ويحطم الكلمات حتى يكاد يشوهها ويفقدها معناها ، واما ، أخيراً ، أن يخونه التعبير ويخوض غمار اللاواقعية ـ ليس ذلك كله بجديد عليه ، وإنما كان عذره فيما مضى أنه كان مفروضا عليه فرضا . أما الآن فإن حصوله على حريته يحرمه من هذا العذر وليس له الآن أن يتعلل بأن شيئاً ما مفروضا عليه ـ نظرياً على الأقل . والمطلوب منه أن يغنى ، أن يحطم الأصفاد ، أن يهدم الخرافات ، بكلمة واحدة : أن يكمل عملية التحرر . هذه رسالته ، وهو يعرف ذلك . وإنما ينبغى عليه أولا أن يشحذ أسلحته ويصقلها ، والخيار أمامه ليس سهلا . فعليه أولا أن يحل مأزق اللغة : هل يضحى بجمهوره العريض من الأوروبيين ـ وغيرهم ـ فى سبيل الأصالة ، ويكتب بلغته الأفريقية المحدودة الجمهور ؟ أم العكس ؟ وحتى إذا اختار أن يكتب لجمهوره ـ حتى لا ينفصل عن شعبه ـ فإنه يحس أنه لا يمكن أن يكتب فى إطار الصيغة القديمة التى كانت يكتب بها قبل الاستقلال .

والواقع أن هذا هو الحافز العميق لظاهرة انحسار الأدب الأفريقى . فإن الاستعمار ، بشكله التقليدى قد مات . ولكن النظام الجديد لم يتح له الوقت بعد أن يتأكد . والمجتمعات الأفريقية كلها تمر بفترة تعيد فيها تشكيل بنيانها ، وفقا لمعايير ولإيقاعات مختلفة ، ولكنها طبعا فترة انتقال . فهى إذن فترة بناء وبحث عن الصيغة ، فترة نشاط سياسى أو علمى أو اقتصادى أكثر منها نشاط أدبى . والإنتاج الأدبى يتطلب كما هو معروف نوعا من التعبير عن الأحداث الجارية .

لقد كانت العقبة فى الماضى عقبة خارجية ، ظاهرة للعيان . أما اليوم فإن الأفريقيين أحرار فى أن يختاروا وضعهم ، وأن يشيدوه . العقبات التى تقف منذ اليوم فى وجه تحرر الأفريقيين عقبات تكمن فى داخلهم هم ، وقد أصبح من الصعب جداً أن يعطى الكاتب الأفريقى صورة أدبية للأوضاع المتحركة التى ماتنى تتحرك باستمرار . فإن من السهل أن نرفض الآخرين ، ومن الصعب أن تحرر ذاتك .

ولذلك فإننا نجد نوعين من الأدب الأفريقى الآن . هناك الأعمال التى مازالت تصور الأوضاع بنفس الألوان والصيغ القديمة ، لأن المجتمعات الأفريقية لم تتغير تغيراً جوهرياً خلال السنوات القلائل ـ أو حتى العقود القلائل الأخيرة ، وهناك أيضاً نوع آخر يحاول أن ينظم فوضى الفجر الجديد المضطرب ، أو على الأقل أن يصورها .

وذلك هو الدليل القاطع على أن الأدب الأفريقى يقف الآن على عتبة

طفرة جديدة ، طفرة بدأت بشائرها بالفعل فى بعض الأعمال التى كتبت بعد الاستقلال .

لم يعد الكاتب الأفريقى يواجه مشكلة تحرر الإنسان الرازح تحت عبء الاستعمار ، بل هو يواجه الآن مشكلة تحرر الإنسان ، فى اطلاقه ، كل إنسان .

السيريالية
في القصة

السيريالية في القصة والرواية

ليست السيريالية شيئاً جديداً كل الجدة ، من حيث أصولها العميقة ، فهى تستقى تيارات قديمة موغلة فى القدم ، وتكاد ، مع أنها عصرية تنبض بدم القرن العشرين ، تتصل بمصادر الفن البدائى .

وأول رواد السيريالية قبل أن تتجسم تياراً فنياً مدركا لذاته بعد الحرب العالمية الأولى ، هو الشاعر الفرنسى ارتير رامبو . وقد كانت كتاباته غريبة على مألوف القرن التاسع عشر . ولا يكاد يقوم من ينكر أثره العميق اليوم على الكتابة الفرنسية ـ والعالمية بالتالى ـ وجاء الكثير من شعره وكتاباته مغموراً فى ذلك المناخ السيريالى الغريب من الصور الهاذية ، والنغمات المقلقة النابعة من أغوار معتمة فى النفس . وهو يقول ، على وجه التحديد : إن الشاعر يرى ، بعد إخلال طويل هائل ومتعمد لكل الحواس . هو ينشد فى نفسه كل أشكال الحب والعذاب والجنون . يستنفد كل السموم .

إن هنا تحطيما مقصودا للإطارات المألوفة التى تحيطنا بها حواسنا ، وانفلاتا ناتجا عن ذلك إلى آفاق غير متكشفة . ولعل فى هذا ما يشير إلى أصول الحركة العارمة التى تستشرى اليوم ـ فى الحياة والسلوك كما فى الفن ـ بين شباب هذا العقد الأخير من القرن العشرين ، على سبيل الاحتجاج والرفض لأسس المجتمع والحياة

التى رفضتها السيريالية من قبل . ولكن السيريالية ليست أن نطلق للحواس جموحها ، وليست استسلاما سلبيا للهذيان والتحلل العقلى ، بل هى اخلال متعقل بالحواس أى خروج عن القيود اليومية التى تكبلنا بها حواسنا ، ولكنه انفلات واع بذاته ، بل مرهف الوعى بذاته . لذلك نرى أندريه بريتون ، عميد السيريالية يقول :

إن كل شىء يتوقف ، فى نهاية الأمر ، على مقدرتنا على الهذيان الإرادى .

تتصل السيريالية ، كما هو واضح ، بتخلخل الأبنية الاجتماعية عقب الحرب العالمية الأولى ، والأزمة العاصفة التى عاناها فيها الشباب ، وظهور مدارس التحليل النفسى التى علمت الإنسان أن يعود إلى داخل نفسه يرود تلك المناطق التى طالما اختفت تحت أستار المواضعات الاجتماعية . وعندما اهتزت تلك المواضعات ، بل انهارت فى زلزال الأزمة والحرب ، انكشفت وراءها القوى الحيوية أو الجنسية التى تعمل عملها فى النفس ولم يعد مجال لانكار مناطق اللاوعى وما تحتويه من نزعات دافعة وغلابة وساطية ليس من شك فى أنها هى ـ أساساً ـ تلك التى تسير أفعال الناس . وهى مناطق قد نلمح جانبا منها فى غفوة الأحلام ، بما يكتنفها من تهاويل ومسوخ ورموز ، مناطق يتجاوز فيها العقل والجنون ، الرشد والهوس .

والسيريالية هى المذهب الفنى الذى يتخذ غايته فى تكشف تلك المناطق المتحركة المتقلبة بالحياة ، ويتخذ مهمته فى أن يعبر عنها ، بل

يخلقها من جديد بحيث يعطيها مكانتها الأولية فى العمل الفنى . فإذا كان علم النفس التحليلى يهدف إلى تفسير الظواهر والوقائع النفسية تفسيرا منطقيا وعقليا ، وإخضاع العنصر اللاعقلى فى النفس إلى العقل الخالص ، ويتوسل إلى ذلك بأدوات العلم وطرائقه ، فإن السيريالية تغامر فى المجهول اللاعقلى ، وتحتفظ له بقيمته الخاصة وجوهره المنافى للتعقل ، وتبقى فيه على عنصر العجب الذى لا يفسر بل يهول ويؤثر .

ومن هنا قيمتها الفنية ، لأنها تصدر من الأغوار اللاعقلية فتدق أبواب هذه الأغوار نفسها فيمن تقع عليه من مشاركين فى خبرتها الفنية ، وتثير أصداء كانت صامة فى نفسه ، وتطعن فيه مناطق كانت عذراء خاملة ـ تطعنها بدفعات من الانفعال والكشف والروع ، لا بالتفسير العلمى .

حققت السيريالية أعظم انجازاتها فى الشعر ، والفنون التشكيلية بخاصة ، ولكنها أحدثت أثراً عميقاً أيضاً فى القصة والرواية . وكان من رواد هذا الفن أمثال اندريه بريتون ، والفونس آليه ، الذى ظل مغمورا فترة طويلة ، وريمون كوينو ، وروبرت دينو ، ولوى أراجون بدايات عمله وغيرهم من الروائيين والقصاصين ، ومازال للسيريالية أثرها الفعال والمتحرك باستمرار فى فن القصة والرواية ـ بل فى كل الفنون ـ ومن الصعب حصر اسماء كل من أسهمت السيريالية فى تكوينه ، وأسفرت عن نفسها فى أعماله ، فمنهم البير قصيرى الكاتب

المصرى الذى كتب بالفرنسية والذى يعيش الآن فى باريس ، ومنهم فرناندو أرابال الأسبانى الأصل ، ومنهم الكاتب العظيم الموهبة والرائع الانجاز اندريه بيير دى مانديارج .

السيريالية ترى فى الحلم منبعاً غنياً خصباً من منابع العمل الفنى ، فالحلم هو الذى يتيح للفكر أن يحطم أشكاله التقليدية المنطقية ، وأن يتخذ الرموز الفعالة التى تتجسم فيها نزوعاته الأصلية . والسيريالية تجد فى هذه الرموز على الأخص نواقل الطاقات الديناميكية ، والجسور التى يعبر عليها الانفعال من وعى إلى وعى ، فتتحقق للفن علته الغائية : المشاركة الوجدانية التى تقوم بها قيمة العمل الفنى . ومع ذلك فليست السيريالية فرارا من الواقع إلى الحلم ، وليست لواذا بالجنون من العقل ، ولا انطواء على النفس بغلقها عن العالم ، بل هى تحاول وحدة إيجابية بين التيقظ والحلم ، بين الوعى والغفو ، بين العقل والهذيان ، بين الذات والموضوع . فهى ترى فى الإنسان تلك الوحدة التى تعلو فوق الواقع . وما فوق الواقعى ليس هو اللاواقعى ، بل هو التوحيد الحميم بين المباشر القريب وبين البعيد الممكن التحقيق ، بين المبتذل العامى والخراف الأسطورى ، والسيريالية هى الوعى الحاد بتقاطعات طرق النفس والوعى واللاوعى المنعرجة المتشعبة ، حيث تلتقى المتناقضات وتنصهر تقاطعات الماضى بالمستقبل ، تقاطعات الحس الجماعى الملزم بالحب الحميم ، واليقظة بالنوم ، والحياة بالموت ، تقاطعات الذات المحسة بما يصدمها من

ضربات الكون الموضوعي المحتشد بطاقاته الخاصة .

من أبرز وأشهر الكتاب السيرياليين اليوم ، فرناندو آربال ، المولود عام ١٩٣٢ فى أسبانيا ، وفى كتاباته ، فضلاً عن السمات السيريالية الأصلية المعروفة ، حس كابوسى بالدعابة الجافة السوداء ، وجنوح نحو هذا الفن من التحطيم الذاتى .

ومن غير المجدى ، بل من الخطل والشطط كثيرا ، أن نحاول تفسير الخبرة السيريالية بمعادلات عقلية ، مفهومة ، واضحة ، فإن ذلك يفقرها على الفور ، ويجردها من جوهرها وحياتها . يكفى أن تحس أثر عالم الحلم ، وتقوض كل جدران العالم الموضوعى ، واختلاط الشحنات والدلالات الغامضة بطبيعتها والتى تستعصى تماما على كل توضيح ، أيمكن توضيح الشوق إلى ينابيع الحب ، أو الخوف من الموت ؟

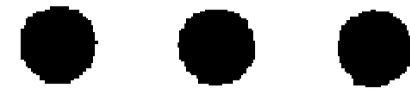
إن القلق السيريالى ينشأ عن زحمة المعانى التى تغص بها طرق العالم وعن الامتلاء والخصب ، عن أن الأشياء والأحداث مثقلة بالمضمونات والرموز تكاد تنفجر بها ، وهى فى ذلك على عكس الوجودية التى ترى العالم الموضوعى صامتا ، غريبا ، صخريا ، يبابا ، الإنسان ملقى فيه بلا معنى . واحتشاد موضوعات العالم الخارجية بالرموز الانفعالية هو الذى يفضى إلى ذلك الوجه المميز للسيريالية فى صلتها بالعالم الموضوعى : وهو الدخول فى الأشياء . إن السيريالية ، إذ تقع فى مفترق الطرق بين الحلم واليقظة ، بين الذات

والموضوع ، إنما تنفذ من جدار الذاتية ، لتحيا حياة الأشياء الموضوعية . لكأنها تشارك الأشياء فى جواهرها الخفية ، وتذيبها مع الذات الإنسانية فى وحدة تقع فوق نطاق الواقع .

على أن السيريالية مع ذلك كله ، ومع قيامها على عناصر من الخرافة والأسطورة والرمز ، هى بنت القرن العشرين ، بل هى إحدى المظاهر المميزة له ، ومن ثم كان لا معدى أن تتسم بالمرارة التى تجرى فى شرايين هذا القرن . ولذلك كان فيها ما يسمونه بالفكاهة السوداء أو السخرية السوداء : وهى عند السيرياليين انفعال الإنسان أمام أقداره وسخريته منها فى الوقت نفسه ، بحيث يؤكد حريته حيالها . فهو إذ يسخر منها كأنما يعلو عليها ، بالرغم من وقوعه فعلاً فى قبضتها .

والجمال فى السيريالية يتخذ مفهوماً خاصا لا يعتمد على المقاييس الشكلية ولا التناسبات الظاهرية ، لا يتوقف على الرقة السهلة الهشة ، بل يقوم على إثارة الانفعال وعلى خلق علاقات شكلية ومضمونية جديدة شاذة وموحية ومفاجئة . وهو ما أسماه بريتون « بالجمال التشنجى » ولا يتأتى إلا بتأكيد العلاقة المتبادلة التى يرتبط بها الموضوع ، فى حركته واستقراره ، فهو تصور ديناميكى وجدلى ، ينبغى أن يأتى عن طريق الكشف التلقائى الذى ينبثق من النفس ليربطها بالعالم . فإذا أمكننا أن نتخلى عن اصطلاحاتنا الجمالية المتواضع عليها ، أتيح لنا أن نجد فى هذه العلاقات

الجديدة ، وتجسمها فى عمل فنى يخلق عالما جديدا وإنساناً جديدا ، قيمة جمالية أخرى ، وأبقى . هذه القيمة الجمالية التى تختص بها السيريالية تربط تجاربنا الوجدانية ، بشكل نفاذ ، بتجارب الإنسان البدائية الكامنة أبدأ فينا ، فى أصالتها وأوليتها وعمقها الذى لا يضمحل ولا ينتهى إلى قرار .



للمؤلف

قصص وروايات

١ ـــ حيطان عالية : مجموعة قصص — القاهرة : الخراط ، ١٩٥٩ .
طـ ٢ (كاملة) ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .

٢ ـــ ساعات الكبرياء : مجموعة قصص — بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٢ .
طـ ٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .

٣ ـــ رامة والتنين : رواية ـ طبعة محدودة — القاهرة : الخراط ، ١٩٧٩ .
بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ .

٤ ـــ اختناقات العشق والصباح ـ قصص — القاهرة . دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣ .
طـ ٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .

٥ ـــ الزمن الآخر : رواية — القاهرة : دار شهدى ، ١٩٨٥ .
طـ ٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .

٦ ـــ محطة السكة الحديد : رواية — القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ، (مختارات فصول) ، ١٩٨٥ .
طـ ٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .

٧ ـــ ترابها زغفران : نصوص اسكندرانية — القاهرة : دار المستقبل العربى ، ١٩٨٦ .
طـ ٢ ـ بيروت · دار الآداب ، ١٩٩١ .

٨ ــ أضلاع الصحراء : رواية	القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .
٩ ــ يابنات اسكندرية : رواية	بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ . ط ٢ ـ القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٩١ .
١٠ ــ مخلوقات الأشواق الطائرة : رواية	بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ . ط ٢ ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .
١١ ــ أمواج الليالى : متتالية قصصية	القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩١ . ط ٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .
١٢ ــ حجارة بوبيللو : رواية	القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٣ . ط ٢ ـ بيروت :دار الآداب ، ١٩٩٣ .
١٣ ــ اختراقات الهوى والتهلكة ـ نزوات روائية	بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣ .
١٤ ـ اسكندريتى . كولاج قصصى	الاسكندرية دار المستقبل
١٥ ــ رقرقة الأحلام الملحية : رواية	تحت الطبع فى دار الآداب .
١٦ ــ ابنية متطايرة : رواية	تحت الطبع

دراســـات

١٧ مختارات من القصة القصيرة فى السبعينات : مع دراسة	القاهرة : مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ .
١٨ عدلى رزق اله : مائيات ٨٦ :	القاهرة : عدلى رزق الله ، ١٩٨٦ .
١٩ مائيات صغيرة : دراسة	القاهرة ، ١٩٨٩ .

٢٠ أحمد مرسى : دراسة القاهرة ، ١٩٩٠ .
ومختارات شعرية

٢١ « من الصمت إلى التمرد » : القاهرة ، كتابات نقدية ، ١٩٩٣
دراسات في الأدب العالمي .

٢٢ « الحساسية الجديدة » : بيروت : دار الآداب ١٩٩٤
مقالات في الظاهرة القصصية .

٢٣« الكتابة عبر النوعية » : القاهرة دار شرقيات . ١٩٩٤
دراسة

كتب مترجمه

٢٤ الخطاب المفقود : القاهرة : الدار المصرية للكتاب ،
مسرحية / ا . . كارجيالى ١٩٥٨ .
(نفد)

٢٥ الحرب والسلام / ليوتولستوى القاهرة : الدار المصرية للكتاب ،
. ١٩٥٨
(نفد)

٢٦ الغجرية والفارس : قصص القاهرة : الشركة العربية للطباعة
رومانية والنشر ، ١٩٥٨ .
(نفد)

٢٧ شهر العسل المر : قصص القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (كتب
إيطالية ثقافية) ، ١٩٥٩ . (نفد)

٢٨ فارالاكو : رواية غينية / اميل القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ،
سيسيه (الألف كتاب) ، ١٩٦٢ . (نفد) .

انتيجون : مسرحية / جان القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ،
٢٩ أنوى ، إدوار الخراط ، الفريد (الألف كتاب) ، ١٩٦٣ . (نفد) .
فرج

٣٠ ـ ميديا . مسرحية / جان أنوى — القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ، (مجلة المسرح) ، ١٩٦٨ . (نفد)

٣١ ـ الوجه الآخر لأمريكا دراسة ميكائيل هارنجتون . — بيروت . دار الآداب ، ١٩٦٨ (نفد)

٣٢ ـ تشريح جثة الاستعمار : دراسة جى دى بوشير . — بيروت . دار الآداب ، ١٩٦٨ . (نفد)

٣٣ ـ الشوارع العارية . رواية / فاسكوبراتوليني — بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٨ . (نفد) ط ٢ ـ القاهرة . دار الياس العصرية ، ١٩٩١

٣٤ ـ نحو التحرر دراسة / هربرت ماركوز — بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٢ . (نفد)

٣٥ ـ حوريات البحر : قصص أمريكية — القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧٩ . (نفد)

٣٦ ـ الإسلام والاستعمار . دراسة — القاهرة :دار شهدى ، ١٩٨٥ .

٣٧ ـ الرؤى والأقنعة قصص مترجمة — معدة للنشر .

٣٨ ـ ثلاث زنبقات ووردة . قصص مترجمة — معدة للنشر .

٣٩ ـ مشروع الحياة : دارسة / فرانسيس جانسون . — بيروت . دار الآداب ، ١٩٦٧ . (نفد)

دراسات معدة للنشر

٤٠ ـ ماوراء الواقع » : « مقالات في الظاهرة اللاواقعية »

٤١ ــ « مهاجمة المستحيل » : سيرة ذاتية للكتابة .

٤٢ ــ عصيان الحلم » : مختارات ودراسات فى الشعر .

٤٣ ــ لمحات عن شعراء الحداثة فى مصر » .

٤٤ ــ مقالات فى الواقعية والحداثة » .

٤٥ ــ أنشودة للكثافة » .

٤٦ ــ فى الفن التشكيلى : مقالات ودراسات » .

٤٧ ــ المسرح والأسطورة » ، دراسات فى الأسطورة على المسرح .

٤٨ ــ فجر المسرح » · دراسات فى بدايات الظاهرة المسرحية .

٤٩ ــ فجر الدراما اليونانية » دراسات فى ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس

مسرحيات طويلة مترجمة للبرنامج الثانى بالإذاعة المصرية

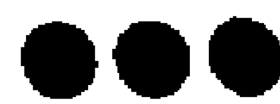
٥٠ ــ النورس — انطون تشيكوف

٥١ سوء التفاهم — البير كامى

٥٢ ـ الحصار	البير كامى
٥٣ ـ المجانين	البير كامى
٥٤ ـ مسافر بلا متاع	جان آنوى
٥٥ ـ بيكيت	جان آنوى
٥٦ ـ عنقاء كثيرة الظهور	كريستوفر فراى
٥٧ ـ سوناتا الشبح	أوجست سترندبرج
٥٨ ـ انتهت الحرب	ماكس فريش
٥٩ ـ السلام	أريستوفانيس

مسرحيات قصيرة مترجمة للبرنامج الثانى

٦٠ ـ فى قلب السنين	إريك بير كوفيتشى
٦١ ـ الأسلاف يتميزون غضباً	كاتب ياسين (مسرح الجيب)
٦٢ ـ الهولندى	ليروا جونز
٦٣ ـ الأقزام	هارولد بنتر
٦٤ ـ الطريق البنفسجى إلى حقل الخشخاش	موريس ميلدون
٦٥ ـ الولد الحالم	يوجين أونيل
٦٦ ـ بعد يوم واحد	جوزيف كونراد
٦٧ ـ كلمات على زجاج النافذة	وليام بتلرييتس
٦٨ ـ البروفيسور تاران	أرتير آداموف
٦٩ ـ الملك والمتسولة	جوفيند داس
٧٠ ـ العذاب	جوفيند داس



صدر من هذه السلسلة

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

● ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافى بمختلف أشكاله ، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى :

أولا : سلسلة « أصوات أدبية »

ـ مخصصة لإبداع أدباء مصر فى كل مكان فى الشعر ، فى القصة ، فى الرواية .

ـ تصدر مرتين شهرياً ، فى أول الشهر ومنتصفه .

ثانيا : سلسلة « كتابات نقدية »

ـ تواكب الإبداع الأدبى بالدراسة والتحليل ، ولا تغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية ، وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدى .

ـ تصدر شهرياً ، فى منتصف كل شهر .

ثالثا : كتاب « الثقافة الجديدة » :

ـ تتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وأدوارهم فى إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم فى خدمة الفكر والإبداع العربى .

ـ تصدر شهرياً .

رابعا : سلسلة « مكتبة الشاب »

ـ تأخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف ألوان المعرفة .

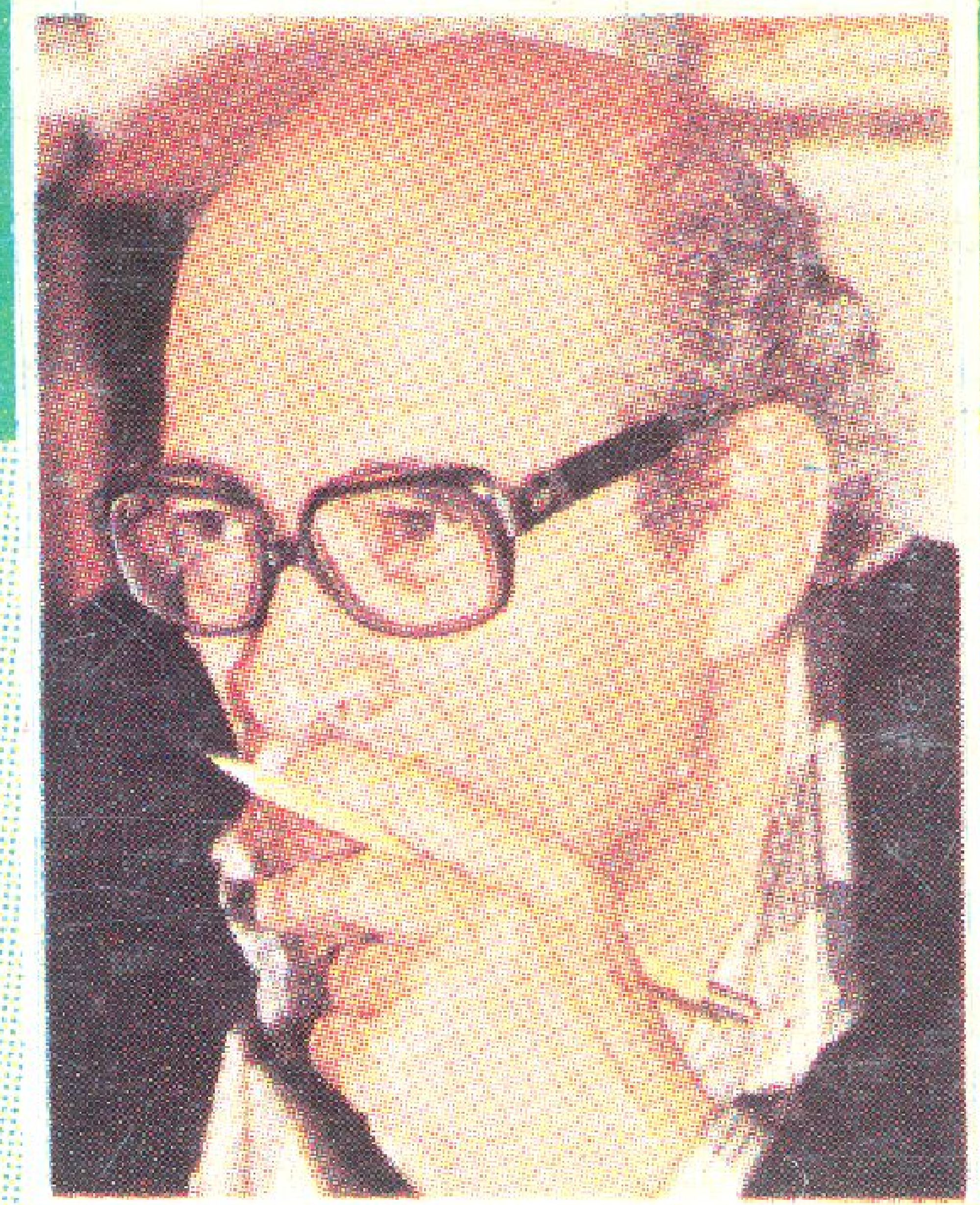
ـ تصدر أول كل شهر .

خامسا : كتاب الأدباء

ـ يهتم بتقديم الواقع الثقافى والإبداعى لكل إقليم على حدة ويُعد بمثابة بانوراما كاشفة لحركة الإبداع الأدبى فى أقاليم مصر .

ـ يصدر شهرياً .

رقم الايداع	٩٤/٢٧١٨
رقم دولـــى - ١٧٤ - ٢٣٥ - ٩٧٧	



بعد موجة أدب العبث ، وفقدان المعنى ، وهى الموجة التى اجتاحت الآداب الأوروبية الغربية عقب الحرب العالمية الثانية ، آذنت الستينيات من هذا القرن ، ومانقضى من سنوات هذا القرن ، بظهور موجة جديدة ، كان لابد أن يرتفع مدها بحكم التطور الاجتماعى والتاريخى ، وبحكم المسار الغامض الذى تتخذه دفقات الخلق الفنى أيضاً فى دخائل الفنانين والمشتغلين بالفنون والثقافة ، ويمكن أن نسميها « أدب التمرد » .

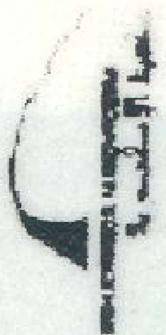
بعد أدب الصمت ، واللغو ، والمحال وفقدان التوا

وقد كان أبطاله كتاب مثل ألبير كامى ، وبيكـ

ويونيسكو ، جاء أدب التمرد ، والسعى نحو التحـ

إدوار الخـ





الثمن جنيهان

مطابع روز اليوسف الجـ